

د. سامي الجمعان

# خطاب

الرواية النسائية السعودية  
وتحوللاته

النادي  
الأدبي  
 بالرياض











# خطاب الرواية النسائية السعودية وتحولاته

د. سامي الجمعان

الطبعة الأولى  
١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م



(م) النادي الأدبي بالرياض ، ١٤٣٣هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الجمعان ، سامي

خطاب الرواية النسائية السعودية وتحولاته . / سامي الجمعان

. - الرياض ، ١٤٣٣هـ

٦٨٠ ص ؛ ١٧ × ٢٤ سم

ردمك : ٧ - ٣١ - ٨٠٨٢ - ٦٠٣ - ٩٧٨

١ - القصة العربية - نقد - السعودية ٢ - ادبيات المرأة - نقد

أ.العنوان

١٤٣٣/٩٨٤٣هـ

ديوي ٨١٣،٣٩٥٣١٠٠٩

رقم الإيداع ١٤٣٣/٩٨٤٣

ردمك : ٧ - ٣١ - ٨٠٨٢ - ٦٠٣ - ٩٧٨

الحقوق محفوظة للنادي الأدبي بالرياض

هاتف : ٤٧٦٦٥٣٠ / ٤٧٨٧٣٢٧ / ٢٩١٣٦٤٥ / ٢٩١٠٨٣٥

فاكس : ٤٧٨٧٢٤٦

ص . ب ٨٥٣١ - الرمز البريدي ١١٤٩٢

الطبعة الأولى

١٤٣٤هـ - ٢٠١٣ م











لروحك أبيه ....

والله

فلکم

تمنيت أن .

تكون معي

في لحظة طالما

تمنيتها أنت،

ووضعت لبناتها

الأولى بحرصك على تعلّمي،

لاحرمك الله واسع الأجر ولا نعيم

جنته.

ابنك سامي







## المقدمة

بطموح كبير تتدرج هذه الدراسة في سياق دراسة الخطاب الروائي العربي، وتريد - على وجه التحديد - تتبع مسار فرع من فروعها، هو منجز الرواية النسائية في المملكة العربية السعودية بغية رصد خطابها الروائي، وتحديد مفاصل تحولاته، انطلاقاً من أهمية الدور الذي يلعبه الخطاب في العمل الروائي، حين يزاول عمله في الرواية بأشكال مختلفة وفي مستويات غير متجانسة.

ففي عام ٢٠١٠ ميلادية تبلغ الرواية النسائية السعودية عمرها الثاني والخمسين، وما يزال عطاؤها مستمراً، يتنامى ضمن سيرورته خطاب روائي صدرته الروائية السعودية، في ظل متغيرات اجتماعية متلاحقة وأوضاع حياتية متحولة، منها ما مسّ - وبصورة مباشرة - وضعية المرأة السعودية، وما تقاطع كثيراً مع واقعها المعيش، فصار دافعاً محفزاً للنظر في هذا الخطاب ومدى تحولاته.

هذه الدافعية أزرتها فرضيات عديدة انطلقت من فرضية أولى ترى إمكانية عدم ثبات خطاب الرواية النسائية في المملكة العربية السعودية في سنوات تشكلها، وفي جانب مواز تعتقد اعتقاداً راسخاً بأهمية الخطاب وبدوره اللامحدود في تشييد وتكريس الأنساق الثقافية في مجتمع ما، فضلاً عن تعاظم مكانته في ثنايا النص الروائي على وجه الخصوص، وهو ما انعكس على خطاب الروائية السعودية وضخم من حضوره على المستويات الاجتماعية والثقافية والاعلامية، وهذه الفرضية الأساسية ولدت من ورائها مجموعة من الفرضيات، صارت محط اشتغالنا النقدي وموضع أسئلته الرئيسية، والفرضيات هي:



١. تبعاً لقدرة الخطابات عامةً على التبدل والتحول فبيئة الخطاب الروائي من أكثر البيئات مرونةً لقبول التحولات.

٢. تحيط بالخطابات الأدبية السعودية خصوصية المجتمعات المحافظة، التي تمتلك خطاباً اجتماعياً مهيمناً له نفوذه وسلطته وتأثيره المفرط على المنتج الإبداعي عامة.

٣. ثمة تفاعل أبداه خطاب الروائية السعودية تجاه مجتمعه، وسجل من خلاله مواقف عديدة ومتباينة تجاه خصوصية هذا المجتمع من جانب، وتجاه ظرفه الاجتماعي والديني والسياسي والثقافي من جانب آخر، واضعاً ضمن أولوياته القضايا ذات العلاقة المباشرة بوجوده: كموقفه من الرجل، وموقفه من حرية المرأة، ومن الحجاب، والجسد الأنثوي وقضايا المصيرية الأخرى.

٤. الكم الروائي المنتج يحمل بين طياته سمتين: الأولى أن لكل مرحلة زمنية سمات خاصة، تخلق تباينها عن المراحل الأخرى، ويعتبر تنامي نسب الإنتاج الروائي من أبرز مظاهرها، فالفترة الراهنة - على سبيل المثال - شهدت ما يشبه الطفرة على مستوى الكم الروائي المنتج، وهو كم مثير ومولد للأسئلة المتמاسة مع جوانب ذات طبيعة فنية واجتماعية وثقافية، وسمة ثانية تتعلق بالكم الروائي في الفترات الزمنية المختلفة، بحيث تشكل في المجمل تشكيلة خطابية متكاملة، تنتظمها مقولة خطابية كبرى تمثل خطاب الرواية النسائية السعودية عامة، والأهم أن هذه التشكيلة الخطابية تنضوي على فرص سانحة لحدوث التحولات في بنية الخطاب على مستويات عدة: كالسمات والآليات والتوجهات.

٥. يسهم اتساع حجم المنتج الروائي النسائي اسهاماً كبيراً على المستوى



الاجتماعي بعمله على توسيع النطاق المتاح لخطاب المرأة السعودية عامة لا الروائية أو الكاتبة فحسب.

٦. يمتلك الخطاب الروائي مرونة تتقبل سرعة التغيرات الاجتماعية وتتفاعل معها، كملك التي مرّ بها مجتمع المملكة العربية السعودية حين تعرض للتغيرات متسارعة، اتسمت بالتتابع والانتظام الزمني، كالأحداث السياسية المنتظمة التي تعرضت لها منطقة الخليج العربي مع بداية كل عقد جديد من عقود الحقبة الأخيرة، فقد سجلنا حدثاً استثنائياً كل عشر سنوات بالتحديد، يكون جديراً بإحداث تحولات على شتى مستويات الحياة.

٧. تتولد عن الفرضية السابقة فرضية مفادها: قدرة كل مرحلة على بناء خطابها الروائي الخاص، بمعنى أن كل تحول سياسي أو غير سياسي يدفع كل مرحلة من مراحل الرواية النسائية السعودية إلى تقديم خطاب روائي له منظومته الخاصة، التي قد تنسجم أو لا تنسجم خطاب الرواية النسائية السعودية في عمومها، فتتفرق معه بحملها سمات متفردة عما سبقها أو ما لحقها من مراحل.

٨. الفرضية الأخيرة تتعلق بالجانب الفني وترى أن لجوء بعض الكاتبات السعوديات إلى فن الرواية لم يكن بدافع من الهاجس الفني، وإنما بغرض استثمار هذا الفن كوعاء وقناة ووسيط يقوم ببحث خطابهن النسوي المتكدر في الذاكرة، وهي فرضية يؤكد ذلك الكم المتراكم من الروايات من جانب، ثم البون الشاسع في المستويات الفنية التي دفع ببعض النقاد إلى إخراج بعض الروايات من حظيرة الجنس الروائي حتى وإن مهّرت أغلفتها بكلمة: رواية.

بطبيعة الحال لا يمكننا تجاوز ما توصلت إليه الدراسات السابقة، لاسيما ما



انجز منها في شأن الخطاب الروائي، فتم الوقوف على عدد من هذه الدراسات من أبرزها:

١. (رجع البصر. قراءات في الرواية السعودية) لحسن النعمي<sup>(١)</sup>.
٢. (خطاب السرد)<sup>(٢)</sup>، وهو الكتاب الأول للملتقى جماعة حوار، وضم قراءات نقدية لخمس عشرة رواية، أنتجت في فترات زمنية متباينة.
٣. (الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية. النشأة والقضايا والتطور) لـ عبدالرحمن بن محمد الوهابي.
٤. (الرواية النسائية السعودية. خطاب المرأة وتشكيل السرد) لـ سامي جريدي.
٥. (صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية) لـ منصور المهوس<sup>(٣)</sup>.
٦. (الرجل في الرواية النسوية السعودية. الصورة والدلالة) لـ نورة القحطاني<sup>(٤)</sup>.
٧. (نساء بلا أمهات. الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية) لـ سماهر الضامن<sup>(٥)</sup>.
٨. (السرديات النسوية في الرواية السعودية. رجاء عالم انموذجا) لـ فاطمة فيصل العتيبي<sup>(٦)</sup>.
٩. (الرواية النسائية السعودية. قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن) لـ خالد الرفاعي<sup>(٧)</sup>.

(١) صدرت في طبعتها الأولى عن النادي الأدبي بجدة، عام ١٤٢٧هـ.

(٢) صدرت في طبعتها الأولى عن دار العلم للملايين ببيروت عام ٢٠٠٨م.

(٣) صدرت في طبعتها الأولى عن مؤسسة الانتشار للملايين ببيروت عام ٢٠٠٨م.

(٤) صدرت في طبعتها الأولى عن جريدة الرياض. كتاب الرياض عدد ١٦٠ عام ٢٠٠٨م.

(٥) صدرت في طبعتها الأولى عن النادي الأدبي بحائل عام ٢٠٠٩م.

(٦) صدرت في طبعتها الأولى عن دار القلم بدمشق عام ٢٠٠٩م.

(٧) صدرت في طبعتها الأولى عن وزارة الثقافة والإعلام بالرياض عام ٢٠٠٩م.



١٠. (التناصية في أعمال الروائية السعودية رجاء عالم) لـ معجب العدواني<sup>(١)</sup>.

١١. (جدلية المتن والتشكيل) لـ سحيمي الهاجري<sup>(٢)</sup>.

خرجنا من مجمل هذه الدراسات التي أنجزت في مجال الرواية السعودية النسائية بمقارنة عامة بين ما أنجزته وبين ما تطمح هذه الدراسة لإنجازه، فدراستنا هذه تباشر الخطاب الروائي بما له من خصوصية دقيقة، وتتخذ رهاناً تناضل من أجل رصد منتظماً في مداه الزمني المتواتر، وهذا المنحى كفيل بخلق خصوصية تتفرد بها عن غيرها من الدراسات، فهي إن التقت مع الدراسات السابقة في آلية التحقيق الزمني فإنها تنتهجها بصورة مختلفة، تقوم على جعل الفواصل الزمنية بين المراحل الثلاث مجرد حدود وهمية، لا تقلل من قيمة المنظور الكلي للخطاب الروائي النسائي في فتراته المختلفة، أي ذلك المنظور المنبثق من تتبع الدراسة لمنتج الرواية النسائية السعودية بصورة منتظمة، توخيا للمعيارية الأدق في قياس مدى تحولات خطابه، وتجنباً لمنهجية القفز أو القطع أو التقديم أو التأخير الزمني على نحو ما فعلته بعض الدراسات، وهو ما يبرر في الوقت نفسه التزام هذه الدراسة بالمحاور الثلاثة الآتية: (المحور التاريخي: المعني بحركة واقع المجتمع السعودي ومتغيراته الخاضعة للتسلسل الزمني، والمحور المرحلي: أي الاطار الزمني التراكمي الذي انتظم خطاب الرواية النسائية السعودية منذ النشأة حتى عام ٢٠٠٩م، والمحور الثقافى النسوي: المعني بمدى وعي المرأة السعودية بذاتها ووضعيتها في مجتمعتها).

إذن هي تنشغل بصورة مباشرة بخطاب هذا المنتج وفقاً لتتابعه الزمني المنتظم، وتولييه الجهد كله بوصفه موقفاً من الحياة اتخذته الروائية السعودية كي يعبر عن رؤية تعتقها وتسعى للتسويق لها، ولهذا تضيف هذه الدراسة إلى

(١) صدرت في طبعتها الأولى عن النادي الأدبي بحائل عام ٢٠١٠م.

(٢) صدرت في طبعتها الأولى عن النادي الأدبي بالرياض عام ٢٠٠٩م.



خصوصيتها رغبة الكشف عن الآليات التي تساند الخطاب الروائي النسائي وتسهم في إنتاجه وتمريضه، وهي خاصية لاحظنا ندرتها في الدراسات السابقة، مما حفزنا أكثر على تقصي كل ما يبتكره منتج الخطاب من حيل سرديّة غرضها تمرير الخطاب، وتأمل الدراسة من هذا الجهد سد هذا النقص في هذه الجزئية الهامة تحديداً، بالنظر إلى اسهامها الكبير في بناء الخطابات والترويج لها، علماً بأن هذا المبحث برز كواحد من تحديات الدراسة، وأدرج ضمن الصعوبات التي واجهتها، وهو أمر يستدعي الحديث عن تلك الصعوبات بشكل موجز.

منها على سبيل المثال اشكالية مفهوم الخطاب وما لحق به نظريات لا مناص لباحث في مضمار الخطاب تحديداً من مواجهة كثرتها وتشعبها وقوتها، فهناك الطبيعة المعرفية المتداخلة والمتشعبة التي ارتبطت بمصطلحه، وهناك التباس تعريفاته، حتى أنه لم ينتهِ بعد إلى تصنيف بعينه من حيث هو نظرية أم منهج في التحليل، ثم إن الخطاب ما يزال نقطة الضعف المعرفية للغة في رأي اللغويين لأنه ينطوي على البعد الزمني على حد تعبير بول ريكور<sup>(١)</sup>، والبعد الزمني بُعد متغير تريد الأنظمة أن تتخطاه، وبسببه يصبح الخطاب واقعه، مما يحيله جسماً ثائراً يلد خارج النظام، ويعمل على تجاوزه وخرقه وتكسير جموده<sup>(٢)</sup>، وزيادة على هذا وذلك يواجهنا تقلت طرائق تحليله من المسكة المنهجية، فلها صبغة زئبقية مراوغة.

ووعورة مفهوم الخطاب هذه ولدت التباساً موازياً يطال تعريفات المصطلحات المنبثقة عنه كمصطلح: الخطاب الأدبي، ومصطلح الخطاب السردي، ومصطلح الخطاب الروائي، ومصطلح حيل تمرير الخطاب تحديداً، نظراً لندرة مقارباته

(١) انظر: بول ريكور، نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٦م، ص ١٢.

(٢) انظر: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ٢٧-٢٥/٧/٢٠٠٦م، بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة اليرموك، عمان - عالم الكتب الحديث، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٦٧١.



النظرية من جانب، ولندرة المراجع المختصة بفن الحيل، لاسيما تلك المعمول بها في شأن تمرير الخطاب الروائي.

واجهت الدراسة أيضا حالة اللاتوازن بين نسب المنتج الروائي النسائي السعودي، تبعا للتباين الكبير الذي سجلته بيبلوغرافيا الرواية النسائية السعودية، فليس أكثر من عشر روايات ولا غير صدرت في الفترة من ١٩٥٨م حتى ١٩٨٠م، بينما يزداد التباين في الفترة من عام ١٩٨٠م حتى عام ٢٠٠٠م حين يتضاعف الرقم ليبلغ ستا وأربعين رواية، وهذا يعني أن المنتج طاله تغير متفاوت وغير منتظم، تؤكد أكثر الفترة الأخيرة من ٢٠٠١م حتى ٢٠٠٩م التي انتجت مائة وثلاث عشرة رواية تقريبا، والغريب أن هذه الفترة تحديدا شهدت تلاحقا سريعا ومباغتة للإنتاج الروائي النسائي، وضعا على كاهل الدراسة عبئا كبيرا، فبين عامي ٢٠٠٨م و٢٠٠٩م فقط صدر ما يزيد على ست وثلاثين رواية.

هذا التآرجح والتباين الكبيرين انعكسا سلبا على مدونات كل مرحلة، فكثرة النماذج وتنوعها أو قلتها ومحدوديتها يشكلان تحدياً كبيراً، ففي حين تشكلت مدونة مرحلة البدايات من عشر روايات لاحظنا تجاوز مدونة مرحلة الفترة الأخيرة لحاجز الثلاثين رواية على أقل تقدير.

ولكونها دراسة ترصد خطاب الروائية النسائية السعودية منذ نقطة انطلاقته عام ١٩٥٨م حتى عام ٢٠٠٩م فقد كان من الملزم قراءة أكبر كم ممكن من المادة الروائية، الأمر الذي وضع الدراسة حيال عامل زمني صار واحداً من تحدياتها، بالنظر إلى ما تفرضه طبيعة القراءة الفاحصة المتأملية الرامية إلى الموضوعية، في ظل طبيعة موصوفة بالطول وتسريد التفاصيل في جنس الرواية.

انتهينا من هذا المزيج من الفرضيات والدراسات والمحفزات والصعوبات إلى جملة من الأهداف آمنا يقينا بالسعي لتحقيقها عبر هذه الدراسة، آملين أن يوفقنا الله إلى ما نسعى إليه، والأهداف هي:



١. المستوى التنظيري: وقد أختص بمهمة رصد مفاهيم عدد من المصطلحات، كمصطلحات: (الخطاب، الخطاب الأدبي، الخطاب الروائي، التحول وتحولات الخطاب، الحيل السرديّة، توجهات الخطاب، المنظومة المفاهيمية للخطاب .. إلخ).

٢. المستوى الإجرائي: وفحواه دراسة الخطاب الروائي لا بوصفه خطاباً ثابتاً وإنما بما يلحق بنيته من تحولات على المستويات الثلاثة التالية:

أ. سمات الائتلاف والاختلاف التي يقوم عليها خطاب الروائية السعودية في مراحل مختلفة، ووضعته الدراسة تحت مسمى سمات الخطاب الروائي.

ب. آليات ووسائل تبليغ الخطاب وبث مقولاته، وقد وضعتها الدراسة تحت عنوان الحيل السردية.

ج. مضامين الخطاب الروائي الرئيسية، ووضعته الدراسة تحت عنوان توجهات الخطاب الروائي.

٣. الوقوف على مدى التفاعل بين خطاب جنس الرواية وبين الخطابات المحيطة به، كالخطاب الاجتماعي والسياسي والثقافي والديني وغير ذلك.

٤. رصد حركية وعي الروائية السعودية بقيمة خطابها عبر تفنيد كنهه وكيفية إنتاجه ووسائل تمريره.

٥. إنجاز ملاحق خاصة بهذا الخطاب، كي تسهم في توفير معلومات إحصائية، تفيد منها الدراسات اللاحقة المعنية بالسرديات عامة، وبمضمار الرواية السعودية النسائية خاصة، وانتهت فيها إلى ملحقين.



٦. على اعتبار أن الخطاب هو مشروع، أو معالم طريقة جديدة للوجود في العالم، سعت الدراسة - في جانبها النظري - لمحاولة تحديد أبرز المعالم التي وسمت خطاب الرواية النسائية السعودية.

أما الإطار المنهجي الذي تبنته الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي بآلياته المتعددة، كآلية وصف مقدار النمو والتغير الذي يطرأ على الخطاب الروائي المدروس عبر آلية ما يعرف بالبحث التتابعي، ليكون سبيل الدراسة إلى وصف مجمل ما أنتجته الروائية السعودية منذ العام ١٩٥٨م حتى العام ٢٠٠٩م، وبعد أن قسّمت هذا المنجز الروائي إلى ثلاث حقب: مرحلة البدايات، مرحلة البحث والتجاوز، ومرحلة الراهن.

ومن خلال آلية وصف الرصد التكراري، أي تحليل المحتوى، عمدت إلى دراسة منجز كل مرحلة من المراحل الثلاث على حدة، عبر مجالات ثلاثة، تفترض الدراسة قابليتها للتحول، ناهيك عن قدرتها في تشكيل الإطار العام لخطاب كل مرحلة، فضلاً عن نسبة معياريتها الجيدة في قياس تحول خطاب كل مرحلة عن المرحلة السابقة له، أو خموله وثباته، والمجالات هي: السمات العامة التي انتظم فيها خطاب كل مرحلة، والحويل السردية المستخدمة في كل مرحلة بغية تمرير الخطاب وتبليغ مقولاته، وتوجهات الخطاب الرئيسية التي تركز حولها الخطاب في كل مرحلة.

عضدت الدراسة هذا المنهج الرئيسي بمناهج ونظريات ورؤى فلسفية استدعتها بحسب الحاجة الماسة إليها في كثير من مواطن الدراسة، فاستعانت بنظريات تحليل الخطاب، واستمدت الكثير من رؤى النقد الثقافي، ومن منهجية النقد النسوي، وأيضاً السوسيولوجي، ولم تغفل الإحصاء كمعين على رصد المنتج الروائي وظواهر خطابه، أو عن آلية البحث السببي الهادفة إلى استنتاج الأسباب الكامنة وراء ما يعتنقه الخطاب وما يعبر عنه وما يستجد فيه من سمات وحويل وتوجهات.



ووفق هذه المنهجية القائمة على الوصف والتحليل والإجراء، وما جاورها من نظريات أو مناهج صمّمت الدراسة خطتها لتشتمل على مقدمة وتمهيد وبابين وخاتمة وخمسة ملاحق، فكان التمهيد مدخلاً نظرياً يطمح إلى وضع تصورات معرفية لمصطلحات الدراسة الأساسية: كمصطلح الخطاب، ومصطلح الخطاب الأدبي، ومصطلح الخطاب الروائي، ومصطلح التحول، انتهاءً بمصطلح تحولات الخطاب.

أما الباب الأول فجاء مشتملاً على مدخل وفصلين، يلقي المدخل الضوء على ظروف الفترة الزمنية المحددة للمرحلتين الأولى والثانية وعلى منتجهما الروائي، وينتهي إلى اختيار مدونة بحث لكل مرحلة، بينما يشتمل الفصل الأول وعنوانه (خطاب مرحلة البدايات) على مباحث ثلاثة، خُصص الأول لرصد سمات خطاب هذه المرحلة، وخُصص الثاني لحصر حيل خطابها السردية، وخُصص الثالث لحصر أبرز توجهات هذا الخطاب، ولكونه الفصل الافتتاحي من فصول الدراسة فقد وسمه الباحث بشيء من الخصوصية فأوكل إلى مباحثه الثلاثة مهمة وضع تصور معرفي موجز لمفاهيم المصطلحات التالية: سمات الخطاب، وحيل الخطاب، وتوجهات الخطاب، ومثله الفصل الثاني المعنون بخطاب المرحلة الثانية (خطاب البحث والتجاوز) بمباحثه الثلاثة أيضاً، التي يرصد أولها السمات العامة لخطاب المرحلة الثانية، ويحصر الثاني حيلها السردية، بينما يحدد الثالث أهم التوجهات الخطابية فيها، مع الحرص على مقارنة تلك السمات والحيل والتوجهات بما قدمته المرحلة الأولى.

الباب الثاني من الدراسة تم تخصيصه كاملاً لخطاب المرحلة الثالثة، (مرحلة الخطاب الروائي الراهن)، وتم تقسيمه إلى مدخل وفصلين، عُيّن المدخل لمدونة البحث، وقُسم الفصل الأول إلى مبحثين: يُفصّل الأول منهما سمات المرحلة الروائية الراهنة، ويتناول الثاني حيلها السردية، ويهتم الثالث بحصر توجهات خطابها.



تنتهي الدراسة إلى خاتمة تتضوي على أبرز النتائج، وإلى جملة من الملاحظات والتوصيات، ثم إلى ملاحق خمسة، أولها يضم منتج الرواية النسائية السعودية من عام ١٩٥٨م حتى ٢٠٠٩م، ويضم الثاني الإحصاءات النهائية لمنتج كل مرحلة من المراحل الثلاث، وإسهام كل روائية في هذا المنتج، ويُخصّص الثالث لإيضاح نسب اتخاذ المكان المحلي فضاءً للسرد في الرواية النسائية، أما الرابع فمشمتمل على نماذج من رحلة المرأة في الخطاب الروائي من فضاء المكان المحلي إلى فضاءات أخرى، بينما استعرض الخامس عينات من استثمار الأسماء المرجعية في هذا الخطاب.







## (التمهيد)

- مفهوم الخطاب.
- مفهوم الخطاب الروائي.
- مفهوم التحول وتحولات الخطاب.









## مفهوم الخطاب

لم يسجل مصطلح الخطاب Discourse غياباً عبر مراحل التاريخ المختلفة، فله مساحته في التراث اللغوي على اختلاف بيئاته ومظاهره، وله تجلياته في علم اللغة الحديث، وفي الدراسات النقدية، وهو جراء حضوره المتصل في المراحل التاريخية المختلفة. ما برح قادراً على التفاعل مع شتى العلوم الإنسانية، على اختلافها وتباين ميادينها، فالفلسفة خطابها، وللتاريخ خطابه، وللأدب خطابه، ولكل من السياسة والاجتماع خطاباتها الخاصة، وهو يجمع إلى جانب هذا التنوع غنى في القدرة على التطور والتجدد.

هذا التشعب والانفتاح الذي رافق مصطلح الخطاب يجعلنا أكثر دقة في اصطفاء ما تريده هذه الدراسة منه بشكل محدد وواضح، فالإلمام بكل شاردة وواردة في مفهومه شأن آخر قد تضطلع به جهود دراسية أخرى، ولكننا معنيون في هذا المقام وبصورة مباشرة. بتحديد الاتجاه المفاهيمي للخطاب الذي اختارت الدراسة الانخراط فيه والعمل بمقتضاه، وسوف نعمل على بلوغه تدريجياً ابتداءً من تعريف الخطاب في اللغة والاصطلاح.

### الخطاب في اللغة:

نطمئن كثيراً إلى فكرة اتفاق معاجم اللغة العربية حول معناه، فقد ضمها إطار واحد هو فيه: مراجعة للكلام، من اسم المصدر المشتق من (خاطب)، وجذره الثلاثي: (خَطَبَ) <sup>(١)</sup> ويأتي على وزن: (فَعَال).

(١) تتخذ مادة (خَطَبَ) في المعاجم العربية دلالات أخرى فـ (الخطب: الشأن أو الأمر صغر أو عظم، والخطب الأمر الذي تقع فيه المخاطبة، والشأن والحال، والجمع الخطوب، والخطب: الذي يخطب



في لسان العرب: "الخطاب هو مراجعة الكلام"<sup>(١)</sup>، وفي كتاب العين: مراجعة الكلام، أي تبادله بين اثنين أو أكثر<sup>(٢)</sup>، وليس غير ذلك في معجم مقاييس اللغة الذي يعطي للخطاب دلالة الكلام المتبادل بين اثنين<sup>(٣)</sup>، وفي كشف اصطلاحات الفنون هو: "توجيه الكلام نحو الغير للإفهام"<sup>(٤)</sup>.

هذا في حدود علوم اللغة الواحدة نعني اللغة العربية، إنما يزيدنا اطمئناناً ما نقف عليه من تشابه في اللغات المختلفة حول دلالة مفردة الخطاب، فنتبنى وجهة النظر القائلة: إن كثير من اللغات على اختلافها تكاد تتطابق معنى في مسألة الخطاب، ففي الإنجليزية نجد قاموس أكسفورد Oxford - على سبيل المثال - واشتقاقاً من مادة الفعل Discrete يأتي الخطاب Discourse بمعنى: الكلام والمحاضرة والمقالة والبحث..<sup>(٥)</sup>، وفي المنجد: حديث - محادثة - مقالة - خطبة

المرأة، وهي خطبة التي يخطبها، والجمع أخطاب، وكذلك خطبته وخطبته، والخطب: المرأة المخطوبة، واختطب القوم فلاناً، إذا دعوه إلى تزويج صاحبته، والخطب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان.. (انظر: ابن منظور، لسان العرب، بيروت - دار صادر، ط ١، ١٩٩٧ م، ص ٢٧٥، ويقول الخليل بن أحمد الفراهيدي في مادة خطب: (الخطب: سبب الأمر، والخطاب: مراجعة الكلام، والخطبة مصدر الخطيب، وكان الرجل في الجاهلية إذا أراد الخطبة قام في النادي فقال: خطب، ومن أراد أن يكح، والخطب: المرأة وهو الزوج، والخطبة: إن شئت في النكاح وإن شئت في الموعدة) (انظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، بيروت - دار إحياء التراث العربي، د. ط، د. ت، ص ٢٥٢).

(١) يقول ابن منظور: (الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان..) (انظر: لسان العرب، مرجع سابق، ص ٢٧٥).

(٢) انظر: العين، مرجع سابق، ص ٢٥٢).

(٣) يقول ابن فارس: (الخطاب الكلام المتبادل بين اثنين، يقال: خاطبه يخاطبه خطاباً..) (انظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، بيروت - دار إحياء التراث العربي، ط ١، ٢٠٠١ م، ص ٣٠٤).

(٤) محمد علي بن علي التهانوي، كشف اصطلاحات الفنون، استانبول - دار قهرمان للنشر والتوزيع، الجزء الأول، د. ط، ١٩٨٤ م، ص ٤٠٣.

(٥) انظر: مادة Disc. (قاموس أكسفورد، تصنيف جويس م. هوكنز، هيئة التحرير العربية: عمر الأيوبي، بيروت - دار أكاديميا، د. ط، ١٩٩٨ م، ص ١٧٥).

مطلوبة - موعظة وأجرى حديثاً مع فلان<sup>(١)</sup>، وقس على هذا معناه في اللغات الأجنبية الأخرى<sup>(٢)</sup>.

### الخطاب في الاصطلاح:

في شأن الاصطلاح يتطلب الأمر تفصيلاً ومقارنات، فالدراسات الحديثة لاسيما الغربية<sup>(٣)</sup> - أولت مصطلح الخطاب وتحليله عناية فائقة، وأصابته بكثير من التحولات التي لن نتمكن من عرضها كاملة، بل ستتوجه للأكثر تأثيراً في بلورة مفهومه.

لننتقل من جهود الدرس اللساني ممثلاً في رائده فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure الذي طالب بضرورة تحديد مجال علم اللغة وإظهار الحد الفاصل بين ثنائية اللغة Language، والكلام<sup>(٤)</sup> Parole، وهي خطوة رائدة أدت إلى الاقتراب من خصوصية مفهوم الخطاب بفضل تركيزنا على الكلام، أو

(١) قسطنطين تيودوري وآخرون، المنجد، بيروت - المكتبة الشرقية، ط ١٩٩٧، ص ٢٤١.

(٢) الخطاب في الفرنسية Discours، وفي الألمانية Discus، وفي الروسية Slovo.

(٣) نرى أن العرب أغفلوا باب العناية بمفردة الخطاب في جانبها الاصطلاحي، فبقيت في حيز نطاقها المعجمي ردحاً من الزمن، وإن كان هناك من انزياح في استعمالاتها فلا يكاد يخرج عن إطار خاص يستمد خصوصيته من ورودها في بعض حقول علم الأصول، ومنها القرآن الكريم، الذي كان من الطبيعي أن يفسروها فيه تفسيراً لا يخرج عن سياقات مقولات آياته الكريمات، وقد قال بهذا الرأي عدد من الدارسين منهم على سبيل المثال الدكتور عبد الله إبراهيم بتأكيده على أن مصطلح الخطاب "ظل في الثقافة العربية متصلاً بحقل علم الأصول، ولهذا فإن دلالاته مقيدة بإجراءات ذلك الحقل مباشرة، وممارسته فيه يصعب حصرها، بسبب ضخامة الموروث الأصولي من جهة، وتعدد زوايا النظر إلى ذلك الموروث من جهة ثانية، ذلك أن حقل الأصول أوسع جداً، اتصلت فيه كثير من قضايا الثقافة العربية الإسلامية في ميادين علوم القرآن والحديث واللغة وعلم الكلام وغير ذلك" (انظر: عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة - تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولة، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٩ م، ص ٩٨).

(٤) يرى دي سوسير "أن اللغة هي النظام النظري للغة من اللغات أو بنيتها، وهي مجموعة القواعد التي ينبغي على متكلمي تلك اللغة أن يلتزموا بها إذا أرادوا الاتصال فيما بينهم، أما الكلام فهو الاستخدام اليومي لذلك النظام من قبل المتكلمين الأفراد" (انظر: جون ستروك، البنيوية وما بعدها - من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، الكويت - عالم المعرفة، عدد ٢٠٦، ١٩٩٦ م، ص ١٦).



اللغة في حالة الفعل في فترة لاحقة، فديسوسير أخرج الكلام من دائرة اهتمامه وانصرف للتركيز على اللغة، على الرغم من وصفه له بالمنجز الفردي القادر على إعطاء اللغة شكلاً وظيفياً، أي تلك "القدرة اللغوية عند الإنسان، والجانب الأدائي التنفيذي، والحدث الفردي للغة.."<sup>(١)</sup>.

تنبه الشكلاونيون الروس بعدها إلى "أن الكلام وإن كان يبدو لأول وهلة مجالاً للتنوع والاختلاف والذاتية والصدفة والفوضى والفرادة، فهو لا يخلو في الآن نفسه من وحدة وانتظام حول قواعد وثوابت ملازمة له، يجب على الباحث اكتشافها وإمالة اللثام عنها"<sup>(٢)</sup>، الأمر الذي دعاهم لفحص مكوناته كخطوة هامة في مسيرة مصطلح الخطاب وتبلور مفهومه، وكانت البداية باعتبار الكلمة أصغر وحدة في بنية أي تشكيلة لغوية، وأن الجملة - بحسب الألسني الأمريكي ليونارد بلومفيلد Leonard Bloomfield<sup>(٣)</sup> - هي أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي، ثم أن الجملة ما تلبث أن تصير كلاماً حال استعمالنا له استعمالاً مادياً أو أدائياً، يتشكل عبر ضم الجمل إلى بعضها البعض، علماً بأن هذا الكلام متوزع في عدة فقرات حين اجتماعها تشكل نصاً، وأن مجموعة النصوص تشكل خطاباً، وبهذا فاللسانية تخرج من نطاق الجملة إلى نطاق أوسع.

عومل الكلام بوصفه خطاباً على اعتبار مما ينجزه المخاطب والمتمثل في توجيه الكلام إلى الغير، مع فرق بسيط نوضحه لاحقاً، وهذا التحول من الكلام إلى الخطاب واكبته جهود علمية حثيثة، من أبرزها بحث تحليل الخطاب الصادر

(١) فرديناند دي سوسير، فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد نعيم الكراعين، الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية، د. ط، د. ت، ص ٣.

(٢) عبد السلام حيمر، في سوسيولوجيا الخطاب - من سوسيولوجيا التمثيلات إلى سوسيولوجيا الفعل، بيروت - الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط ١، ٢٠٠٨ م، ص ٢٨.

(٣) هوليونادر بلومفيلد المولود عام ١٨٨٧ م، والمتوفى سنة ١٩٤٩ م، وقد حرص بلومفيلد على اتباع المنهج العلمي لدرجة تصل حد الصرامة، واعتمد بصورة رئيسة على التحليل الشكلي للغة وهو يمثل الاتجاه السلوكي.

عام ١٩٥٢م لـ زيلج هاريس Zellig-Harris<sup>(١)</sup>، وهو من أوائل البحوث اللسانية الدافعة في هذا الاتجاه، وفيه وسّع هاريس نطاق الوصف اللساني متجاوزاً الجملة إلى متتالية الجمل، لتكون هي الخطاب نفسه، فعرفه بـ "ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل، تتكون من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نطل في مجال لساني محض"<sup>(٢)</sup>، وفضلاً عن اعتماده هنا على متتاليات الجمل كشرط لتحقيق بنية الملفوظ، فالملفوظ - في تصوره - ليس إلا الخطاب نفسه<sup>(٣)</sup>.

يأتي الباحث الفرنسي إميل بنفست Emile Benveniste<sup>(٤)</sup> ليضيف أمراً ذا بال، بتحديد ثنائية التلفظ والملفوظ، وتعريفه الأول بـ "كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، وعند الأول هدف التأثير في الثاني بطريقة ما"<sup>(٥)</sup>.

هي إضافة قيّمة لـ بنفست بحق تتمثل في تحويل مركزية اللغة إلى مفهوم مركزية الخطاب أي وعي اللغة والذات معاً، وهو فتح لنطاق الخطاب على أكثر من حدث لغوي وغير لغوي، حدث (التلفظ/الجملة)<sup>(٦)</sup>، بما يشتمل عليه من

(١) زيلج هاريس: لساني، منهجه توزيعي، وهو أمريكي من أصل روسي، ولد في ١٩٠٩م وتوفي في ١٩٨٢م، وكان أحد تلامذة بلومفيلد.

(٢) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، إربد - عالم الكتب الحديث، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ١٩.

(٣) سمى هاريس متتاليات الجمل بالخطاب فيقول: "إن تتابع الجمل في خطاب متواصل ... يشكل مجاًلاً متميزاً تجري فيه طرائق اللسانيات الوصفية، بما أن موضوع هذه الطرائق هو التوزيع النسبي للعناصر داخل ملفوظ متواصل مهما كان طوله" (انظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ٢، ١٩٩٧م، ص ٢٤).

(٤) هو فرنسي الأصل والمنشأ، ولد عام ١٩٠٢م، وتوفي عام ١٩٧٦م.

(٥) تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ١٩.

(٦) التلفظ عنده هو "الفعل الذاتي في استخدام اللغة بوصفه فعلاً حيوياً في إنتاج نص ما" (انظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص - المفهوم - العلاقة - السلطة، بيروت - مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٩١).



أركان تتوزع بين مرسل ومستقبل، وحدث (التواصل) <sup>(١)</sup> بما يتضمنه من إقناع وتأثير، وصولاً إلى نتيجة هي أن التلفظ يعني: "الإنجاز، أو حدث يتحقق عن طريق تلفظ كلماته" <sup>(٢)</sup>، إذن هو صورة للغة في إمكانية تحويلها من نطاقها المجرد إلى سياق الاستعمال مع ربط هذا الاستعمال بالإمكانات، أو القدرات المتوافرة لدى الذات الناطقة بها على اختلاف هذه الذات وتعددتها، وبعبارة أخرى هو تحويل للغة من معجميتها إلى فعل الذات المتلفظة <sup>(٣)</sup>، وهنا مكن الخطاب، بمعنى أن بنية التلفظ هي بنية الخطاب ذاته، وفي حالة اتسم هذا التلفظ بالقوة أصبح ممكناً تحويل المعجم اللغوي العام إلى معجم خاص تتشكل خصوصيته عبر الممارسة الفردية للغة، وذلك هو في رصده ما يخلق أدبية الأدب وقوانينه الخاصة المميزة له. فلنأخذ تحليل خطاب الرواية شاهداً، ألا نعتبره صنعة ذوات منشئة؟ من المحال أن تنتهي منجزاتها الإبداعية إلى حالة من التماثل والتطابق.

بمعنى أن تنوع المنتج وتنوع خطابه عائد إلى التلفظ نفسه، الذي لا يمكنه أن يجري اعتباطاً، إنما عن مقصدية التأثير التي يرومها المتلفظ، والتي تتكئ على رغبة عارمة لدى منتج الخطاب في إحداث التأثير والإقناع، وفقاً لحدث التواصل

(١) التواصل يعني تبادل أدلة بين ذات مرسلة وذات مستقبلة، حيث تنطلق الرسالة من الذات الأولى نحو الذات الأخرى، وتقتضي العملية جواباً ضمناً أو صريحاً عما نتحدث عنه، الذي هو الأشياء أو الكائنات، أو بعبارة أشمل موضوعات العالم، ويتطلب نجاح هذه العملية اشتراك المرسل والمرسل إليه في السنن حتى يتم الاسنان والاستسنان على الوجه الأكمل كما أراد المجتمع اللغوي، كما تقتضي العملية قناة تنقل الرسالة من الباث إلى المتلقي" (انظر: عمر أوكان، اللغة والخطاب، الدار البيضاء - أفريقيا الشرق، د.ط، ٢٠٠١م، ص ٣٦).

(٢) مجلة نوافذ، إميل بنفست، الذاتية في اللغة، ترجمة حميد سمير وعمر طي، جدة. النادي الأدبي الثقافي، العدد ٩ سبتمبر ١٩٩٩م، ص ٧٥.

(٣) الذاتية المقصودة هنا هي بحسب تعريف بنفست تعني: "مقدرة المتكلم على طرح نفسه باعتباره ذاتاً... والإنسان لا يستطيع أن يتكون باعتباره ذاتاً إلا في اللغة وعبرها لأن اللغة تؤسس وحدها مفهوم الأنا في الواقع... واللغة هي احتمال الذاتية لكونها تشمل دائماً الأشكال الأسنانية الملائمة للتعبير عن هذه الأخيرة، كما أن الخطاب يشير انتشار الذاتية لأنه يعتمد على التحقق والحدز.. (انظر: الذاتية في اللغة، مرجع سابق، ص ٦٤).

بين طرف وآخر، أو طرف وعدة أطراف، وبالتالي فإننا عبر استعمال اللغة على هذه الشاكلة نحقق "الهدف الرئيسي من عملية اللغة وهو الاتصال والتبليغ"<sup>(١)</sup>، وهنا - في رأينا - تكمن نقطة التحول التي أخذت الخطاب من حيز الاتجاه الشكلي الذي مثلته بعض الدراسات اللسانية<sup>(٢)</sup> إلى حيز آخر هو الاتجاه التواصلية الذي هو نتاج طبيعي لتعدد مدارس اللسانيات وتنوع فلسفاتها بين سيميائية وتوليديية وأسلوبية وبنويية.. وغير ذلك.

وتكتسب هذه المقصدية الباعثة على صنع خطاب روائي قيمتها من كونها تختلف في درجة بلوغ مرتبة الخطاب الروائي المؤثر والفعال، لذلك سجلنا تفاوتاً لدى الروائيات السعوديات في هذا الشأن.

وحين نتساءل: ما الأرضية المشتركة والنقطة المركزية التي تدور حولها كل الدراسات اللغوية الحالية؟، ستمثل في "المظهر الإبداعي للغة...، وإن الظواهر لتوحي بأن الذات المتكلمة تختار لغتها بوجه من الوجوه كلما عمدت إلى التعبير عن نفسها"<sup>(٣)</sup>، وهو ما عنيت به التوليديية بنضالها في مسألة ربط الكلام بكيفية إنتاجه، وليضع رائدها نعوم تشومسكي Noam Chomsky<sup>(٤)</sup> الكفاءة

(١) مازن الوعر، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة، دمشق - طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط ١، ١٩٨٨م، ص ٣١.

(٢) نؤكد عبر عدد لا بأس به من التعريفات على ما قتبناه الدراسة من كون المنجز اللساني في غالبه تركز حول الجانب الشكلي في توصيفه للخطاب، والأمثلة التي نستعرضها ما هي إلا بعض من قائمة طويلة من التعريفات اقتبسناها من مراجع مختلفة:

- يعرفه جان كارون بأنه "متتالية منسجمة من الملفوظات".  
- يعرفه معجم اللسانيات "بوحدة مساوية للجملة أو أكبر منها مؤلفة من متوالية تشكل رسالة ذات بداية ونهاية".  
- يعرفه المعجم تعريفًا ثانيًا بأنه "كل ملفوظ يتعدى الجملة منظورها إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل".  
- يعرفه منغينيوب "الوحدة اللسانية التي تتعدى الجملة وتصبح رسالة كلية أو ملفوظاً".

(٣) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، القاهرة - مكتبة مصر، د.ت، ص ٧٩.

(٤) "هو إفرايم نعوم تشومسكي، لغوي أمريكي من أصل روسي، ولد في فيلادلفيا عام ١٩٢٨م، درس علم اللغة والرياضيات والفلسفة بجامعة بنسلفانيا، ثم انتقل إلى جامعة هارفارد، وتأثر بفكر رومان جاكسون، رسالته للماجستير بعنوان البنية الصوتية للعبرية الحديثة ونظامها الصرفي، ثم قدم: التحليل التحويلي، ثم رسالة الدكتوراه: (البنية المنطقية للنظرية اللغوية، ثم كتابه المهم (التركيب النحوية) عام ١٩٥٧م (انظر: أحمد عبد العزيز دراج، الاتجاهات المعاصرة في تطور دراسة العلوم اللغوية، الرياض - مكتبة الرشد، د.ط، ٢٠٠٣م، ص ١١١).



اللغوية linguistic competence في مقابل اللغة عند دي سوسير، والأداء الكلامي performance في مقابل الكلام عند دي سوسير، وفي الوقت نفسه يجعل من الأداء الكلامي مستودعاً يتجلى دور الخطاب من خلاله حيث "تتوخى نظرية الأداء الكلامي دراسة المبادئ التي يستعملها في إنتاج هذا الكلام وتفهمه"<sup>(١)</sup>. وإعلاءً من هذا الدور فقد ربطه تشومسكي بصورة مباشرة بالإبداعية، وهذا التوجه إلى الكلام هو بحد ذاته "تقليص لأهمية اللغة بسبب ماضويتها وسلطتها لتحل محلها عبقرية الكلام الذي هو سلوك حي متمرد، يعمل ضد السلطة والجمود، وهو حر، لأنه كتلة نطقية تنتقل من مخاطب إلى مخاطب فتصير خطاباً"<sup>(٢)</sup>.

يتصعد الكلام بتصعد الفردية التي لاقت عناية خاصة من قبل اللسانيات الأسلوبية، وبصورة خاصة من الأسلوبيات التكوينية، والتي توجهت صوب الفرد وممارسته الخاصة للغة، الأمر الذي سوّغ للدارسين تسميتها بالأسلوبية الفردية، وفيها ينظر إلى الخطاب بوصفه "أسلوبيات مخالفة لا تنطلق من الجماعة بقدر ما تنطلق من الفرد، وليس من اللغة الاجتماعية بل من اللغة الفردية، ولهذا فالفرد عنده ليس مجبراً على الخضوع لضوابط اللغة الاجتماعية، بل بتحرره منها يصير مبدعاً لتركيب لغوي جديد يميزه عن غيره"<sup>(٣)</sup>، ولهذا فقد اهتمت الدراسات الأسلوبية "بتحري الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية"<sup>(٤)</sup>، ولهذا شأن خاص في دراستنا لخطاب الرواية لما له من قدرة على إخراج خطاب الفرد عبر لغته من السائد إلى المتفرد، ويعدّ مثل هذا الخروج مفتاحاً لإحداث التحول في بنية الخطابات كخطاب الرواية.

(١) ميشال زكريا، الألسنية علم اللغة الحديث. المبادئ والأعلام، بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٥م، ص ٢٦٢.

(٢) رايح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، بيروت. عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٨٧.

(٣) اللغة والخطاب، مرجع سابق، ص ١٧٠.

(٤) الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص ٢٥.

تغيرات كتلك تستوجب التوجه إلى السيميائية لرصد دورها الذي لعبته في بلورة مفهوم المصطلح، وهي التي عدته الوعاء الحامل لكل الفعاليات اللغوية وغير اللغوية تأسيساً على فلسفتها الأم المنبثقة من مبدأ "تواصل الرسائل بأنواعها كافة، في حين يقتصر حقل اللسانيات على تواصل الرسائل اللفظية"<sup>(١)</sup>، الأمر الكفيل بجعل توسيع مُشتملات الخطاب ونطاق فاعليته توسيعاً لمفهومه، على افتراض أننا بهذه الوسيلة ربما أوجدنا حلاً لقضية لسانية أدركها دي سوسير منذ البواكير الأولى لعلم اللغة الحديث، مفادها أن "كلامية اللغة لا تفي بكل أنظمة الاتصال الاجتماعية"<sup>(٢)</sup>، وكان أن تنبأ بدرس العلاماتية أو علم العلامات ليحقق عن طريق العلامات شمولية الإبلاغ الجماعي، فتحدد رؤيتها للخطاب في اتجاهين:

الاتجاه الأول: اتجاه يدعو للالتفات إلى تواصل من نوع آخر يتجاوز ذلك التواصل اللساني المعهود إلى ما يمكن أن نطلق عليه التواصل غير اللساني<sup>(٣)</sup>، وهو ما اشتمل على عدد وافر من مظاهر التعبير الإشارية سواء أكانت رسائلها لفظية أو إيمائية أو صورية أو كتابية، وذلك أمر ينتمي إليه بجدارة مجال بحثنا نظراً

(١) رومان جاكسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم وحسن ناظم، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٥٨.

(٢) عبد الرحمن عبد السلام محمود، تعالقات الخطاب السردية والمقالية، القاهرة - مركز الحضارة العربية، ط ١، ٢٠٠٥م، ص ٢٦.

(٣) التواصل غير اللساني: هو القسم الثاني من أقسام التواصل السيميائي، أو سيمياء التواصل وتقوم رؤية أنصاره - من مثل أوستين وفنجنشتاين ومارتينيه - على أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى: الدال، المدلول، والقصد، وإذا كان التواصل لللساني في معزى هذه النظرية يقوم على الفعل الكلامي البحث، فإن التواصل غير اللساني هو كما يسميه بويزس Poesis "لغات غير اللغات المعتادة، ويصنفه حسب معايير ثلاثة: معيار الإشارية النسقية، حين تكون العلامات ثابتة ودائمة كدوائر ومستطيلات ومثلثات، وعلامات السير، ثم معيار الإشارية اللانسقية حين تكون العلامات غير ثابتة وغير دائمة على عكس المعيار السابق، كالمصقات الدعائية المختلفة التي تستعمل الشكل واللون قصد إثارة انتباه المستهلك إلى نوع خاص من البضائع، ثم معيار الإشارية التي لمعنى مؤشرها علاقة جوهرية بشكلها، كالشعارات الصغيرة التي ترسم عليها مثلاً قبعة أو مظلة ثم تعلن على واجهات المتاجر دليلاً على ما يوجد فيها من البضائع" (انظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر - مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ٢، ١٩٩٦م، ص ٨٤-٨٧-٩٢).



للإفادة الكبيرة التي أظهرها الخطاب الروائي النسائي السعودي في بعض نماذجه من مظاهر التعبير تلك، باشتغاله على الايقونات التي تظهر على صفحات الأغلفة أو داخل متون النصوص أو في صور ترقيم الفصول أو على مساحات البياض، وقد ترجمت السيميائية هذا التوجه عملياً بإضافتها إلى الخطاب قدرته الفائقة على إنتاج مجموعة دالة، تأتي في أشكال عديدة، وتتنوع عبر اللفظي والصوري، وهي في مجمل الخطاب عبارة عن علامات حاملة للدلالة على حد رأي الجيرداس جوليان جريماس Algirdas Julien Greimas.

بالتالي نرى في السيميائية وسعت من مساحة الخطاب برفضها تجاوز تلك العلامات الصورية أو القفز عليها، وإن حدث هذا فهو في نظرها تقليص لمساحة الخطاب وحصر لحدوده الشاسعة في نظام لغوي مجرد فحسب، وهي التي تسعى لجعل الخطاب مرتبطاً بالرسالة لا الكلام، اعتقاداً منها بأن ذلك كفيل "بفك" لفز الأنظمة الاتصالية كلها دون استثناء مما يكفل شمولية ضرورية لعلمنة الخطاب، ويمنحه مرونة تمكنه من تحليل طغيان الأنظمة الاتصالية الصورية بخاصة<sup>(١)</sup>، ولا شك أن هذا الانفتاح سيفيد كثيراً في قياس التحولات إن وجدت، تبعاً لما لوحظ من استثمار الروائيات السعوديات لتلك الأنظمة التعبيرية كاستثمار اللوحات التشكيلية أو الأشكال الهندسية أو الألوان أو الخطوط وخلاف ذلك.

الاتجاه الثاني: ويمثل في وجهة نظرنا قفزة علمية نوعية لمفهوم الخطاب، ففيه يتجاوز الخطاب حدوده الداخلية ويلتحم خارجياً مع العلوم الأخرى، استجابة لما نادى به المنادون ومطالباتهم المستمرة بالنظر إلى الخطاب بوصفه فعالية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية<sup>(٢)</sup>، حتى أن رومان جاكوبسن Ro-man Jakobson نفى نفياً قاطعاً "أن يتمكن دارس الفن اللفظي من تناوله خارج

(١) تعالقات الخطاب السردية والمقالية، مرجع سابق، ص ٢٠.

(٢) تعالقات الخطاب السردية والمقالية، مرجع سابق، ص ٢٨.

منظور تواصلية<sup>(١)</sup>، والتواصل المقصود هنا لا يمكننا اختزاله فيما ذهب إليه بنفست حين ترجمه إلى مقصدية تأثير منتج الخطاب في متلقيه، كما لا يمكننا وقفه على التواصل في حدود استعمالنا لقدراتنا اللغوية مع الآخر، إنما هو تواصل متجاوز لحدوده الداخلية إلى ما هو خارج تلك الحدود، تواصل يستمد طاقاته من ربطه بسياق إنتاجه، وهو ما أوصت به مناهج علمية عدة: منها التداولية والنحو الوظيفي واللسانيات الاجتماعية وتحليل الخطاب.

نقطة استراتيجية أن يعتبر الخطاب فعلاً تواصلياً اجتماعياً محضاً، يمتزج فيه الأداء اللغوي المحض بالحمولات الفكرية على مختلف توجهاتها، وهو ما أحال الخطاب - ومنه الأدبي - ميداناً للتنوع والاختلاف، على اعتبار أن النتاج الإبداعي يستحيل أنتولد عنه خطابات غير متميزة في استعمالاتها للغة، حتى وإن انطلقت من أرضية مشتركة، مفادها أننا كبشر - نمتلك ذات الكفاءة اللغوية، ثم إنه من المستحيل أيضاً - أن تتخذ تلك الخطابات المواقع الفكرية نفسها فيما تبثها إلينا من رسائل، وفي كلا الجانبين نحن حيال ممارسة للخطاب "تجري تداولياً في السياق، مما يحول دون ثبات سماتها، فالمرسل متجدد وكذلك المرسل إليه، كما أن عناصر السياق الأخرى متغيرة دوماً مما يمنح كلا منها صبغته التداولية<sup>(٢)</sup>.

بمعنى أن الخطاب إن اعتبرناه تواصلياً فلكونه موصلاً حقيقياً للخبرات والمعارف والأفكار، وإن عددناه تفاعلياً فلكونه معززاً لحدث التواصل، أما وصفه بالتداولي فلتولده عبر أحداث تاريخية ونفسية واجتماعية ولغوية، وهذا في مجمله انفتاح لمفهوم الخطاب يستدعي الاتجاه الثالث، وهو الاتجاه الفلسفي الذي وضعه ميشيل فوكو Michel Foucault، وفيه وجدت الدراسة ما يلبي حاجتها باتخاذ

(١) الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية - مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسن، بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ١٥.

(٢) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية، بيروت. دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٤٠.



واحداً من آلياتها للنظر في خطاب الرواية النسائية السعودية.

بدايةً لا يخرج الخطاب عند ميشيل فوكو عن كونه منطوقاً، أو مجالاً عاماً للمنطوقات، بيد أنها منطوقات غير منبئة الصلة عن بعضها البعض، لتشكل كل مجموعة منطوقات فيما بينها أسماها ميشيل فوكو بـ "التشكيلة الخطابية"<sup>(١)</sup>، وهي "المنظومة العبارية العامة التي تحكم مجموع الإنجازات اللفظية"<sup>(٢)</sup>، ونحسب - من حيث المبدأ - أن هذه المنظومات تشكل بمفهومها عموداً فكرياً في تناولنا للخطاب الروائي النسائي السعودي، حيث ينطلق البحث من فكرتها في تقسيمه خطاب الرواية إلى مراحل ثلاث، بحيث يكون لكل مرحلة منها تشكيلتها الخطابية الخاصة بها، التي تدل على مجموعات المفوضات المردودة إلى نظام واحد من القواعد المحددة تاريخياً<sup>(٣)</sup>، وفي الوقت نفسه فإن هذه التشكيلات الثلاث تنتظم في إطار عام نسميها التشكيلة الخطابية الكبرى لمجمل ما أنتجته الروائية السعودية.

والواقع أن التشكيلات الخطابية تمنح محلل الخطاب ومتتبع متغيراته آلية ناجعة للكشف عن تحولات أي تشكيلة خطابية محددة، تحولات المواضيع والعمليات والمفاهيم والنظريات، وتتحدد هذه الآلية من كون "وصف العبارات والكيفية التي ينتظم بها المستوى العباري يقود إلى تمييز التشكيلات الخطابية وتفردتها"<sup>(٤)</sup>.

إن تتبع مسار الخطاب عبر تشكيلاته "تتبع لمختلف الكيفيات التي يعمل

(١) "تعتبر التشكيلة الخطابية من المعايير الثلاثة الخاصة بتحليل الخطاب بالإضافة إلى الأفق، أو العتبة، والترابط" (انظر: الزواوي بغوره، الفلسفة واللغة - نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، بيروت - دار الطليعة، ط ١، ٢٠٠٥م، ص ١٦١).

(٢) ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٢م ص ١٠٧.

(٣) دومينيك مانغيني، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٦١.

(٤) حفريات المعرفة، مرجع سابق، ص ١٠٨.

بها الخطاب في حقبة تاريخية معينة، أو - بتعبير آخر - كيف يشتغل خطاب معين في مرحلة معينة<sup>(١)</sup>، وهو مفهوم تعمق الوعي به مع بيشو Besho الذي افترض "أن كل تشكيلة أو عدة تشكيلات خطابية مترابطة تحدد ما يمكن أو يجب أن يقال.. انطلاقاً من موقف محدد، في صلب ظرف معين"<sup>(٢)</sup>، ومثل هذه الفرضية تبني عليها الدراسة رؤيتها لتشكيلات الخطاب الروائي النسائي السعودي عبر سمات وحيل وتوجهات خطاب كل تشكيلة، ثم بالانتهاء إلى ما يجمع التشكيلات عامة وما يجمع بينها من تماثلات وينافر بينها من اختلافات تتحدد التغيرات والتحولات، فالخطابات تتغير معانيها تماماً كـ "الكلمات التي تتغير معانيها بانتقالها من تشكيلة إلى أخرى"<sup>(٣)</sup>، أو بحسب المنهجية المقررة من قبل ميشيل فوكو "بأن الخطاب يمثل لغوياً البنية الثقافية لتلك الحقبة أو ذلك العصر"<sup>(٤)</sup>، على افتراض أن لكل حقبة تاريخية تشكيلتها الخطابية الخاصة المثلة لحقيقتها التاريخية.

بل قد يحدث أن تتصارع الخطابات في الحقبة نفسها إذا ما سعت التشكيلات الخطابية المختلفة لفرض أيديولوجياتها، فيسعى كل توجه لفرض وجوده وكسب مؤيديه، وهذا الصراع الدائم هو الذي وجه ميشيل فوكو لوسم الخطاب بسمة السلطة<sup>(٥)</sup>، تبعاً لما يحويه من آليات سلطوية تمكنه من الهيمنة كما تمكنه من إنتاج ممارسات خاصة به، أو لنقل بشيء من التفصيل: إن سلطة الخطاب مستمدة من قدرته الكلية الشمولية<sup>(٦)</sup> على ممارسة فعل (القوة/ القدرة)

(١) الفلسفة واللغة، مرجع سابق، ص ١٥١.

(٢) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ٦١.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٢.

(٤) الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، مرجع سابق، ص ١٠٦.

(٥) "السلطة في اللغة القدرة والقوة على الشيء، والسلطان الذي يكون للإنسان على غيره... وجمع السلطة سلطات، وهي الأجهزة الاجتماعية التي تمارس السلطة كالسلطات السياسية والسلطات التربوية والسلطات القضائية وغيرها" (انظر: عبد العزيز العيادي، ميشيل فوكو المعرفة والسلطة، بيروت - مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٩٤م، ص ٤٢).

(٦) المقصود بالكلية والشمولية أي: "كونها موجودة في كل مكان في حياتنا وتتخلل مجموع البنيات المعرفية" (انظر: الخطاب والنص، مرجع سابق، ص ١٩٥).



التي تملي شروطها على مُتد أوليه في حقل معين، سواء أكانت هذه القوة سياسية أم اقتصادية أم فنية أم علمية، كما يستمدّها أيضا من طبيعة الخطاب نفسه بوصفه عنفا نمارسه على الأشياء التي نتخاطب حولها"<sup>(١)</sup>.

هذا الطابع السلطوي للخطاب يحمل في داخله قدرة مزدوجة قد تُعلي من شأن خطاب ما وقد تسهم في سقوطه أيضا، وهي أيضا تحيله إلى قوة جاذبة يسعى الجميع للقبض على نواصيها، وكأن الخطاب هو "ما نصارع من أجله، وما نصارع به، وهو السُلطة التي نحاول الاستيلاء عليها جميعا"<sup>(٢)</sup>، وتلك قضية على جانب كبير من الأهمية كونها توظف في دواخلنا الرغبة الجامحة لإنتاج خطاباتنا الخاصة، والدخول بها في صراع مستमित رغبة في الحفاظ عليها متصدّرة للخطابات المنتجة في التشكيلات الخطابية الأخرى، وبالتأكيد لا يخلو الخطاب الأدبي، وما يلحق به من تفريعات كالخطاب الروائي، والخطاب القصصي، والشعري، والمسرحي من رغبة البحث عن وجود له، أو رغبة فرض مقولاته، ولهذا سنخرج من المفهوم العام للخطاب إلى خصوصية الخطاب الأدبي ومنه إلى الروائي في وقفات موجزة.

(١) الخطاب والنص، مرجع سابق، ص ٩٢.

(٢) ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، الجزائر- دار التنوير للطباعة والنشر، ط ٢، ٢٠٠٧م،

## مفهوم الخطاب الأدبي

اشرنا فيما سبق إلى قدرة الخطاب الهائلة على التشكل عبر مجالات معرفية عديدة بحيث يصبح لدينا خطاب سياسي وخطاب تاريخي وخطاب ديني وأدبي وغير ذلك، ناهيك عن إمكانية تعدد خطابات المجال الواحد، كأن ينطوي تحت إطار الخطاب الأدبي خطاب للشعر وخطاب للنثر، أو أن يكون لخطاب النثر. أيضا. خطاباته المنبثقة عنه: كالخطاب القصصي، والخطاب الروائي، وهو موضع النظر في دراستنا، وسنلج إلى مصطلحه عبر مفهوم الخطاب الأدبي.

ليس الأدب سوى معالجة خاصة للغة، وبالتالي فإن الخطاب الأدبي عامة سعي لاستثمار اللغة بإمكاناتها المختلفة على وجه مغاير لاستعمالاتها النفعية كاستعمالها في حياتنا اليومية أو في منجزاتنا العلمية فإذا غايرت هذا وذاك غدت "فعالية لغوية انحرفت عن مواصفات العادة والتقليد وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصصها ويميزها"<sup>(١)</sup>.

وللوصول إلى خصوصية كتلك في استعمالنا للغة، والتي تخوّل لنا تسمية إنجاز لغوي ما بالخطاب الأدبي، سنعمد إلى تحديد الاشتراطات اللازمة لذلك: وأولها "الانزياح عن اللغة التعاملية اليومية والتخلق بأخلاق الجمال والأسلوب والبنية وامتلاك وظائف متنوعة تجعل منه خطابا أدبيا"<sup>(٢)</sup> تتفوق فيه اللغة الأدبية على اللغة المعيارية، أو لغة العلم والأحداث اليومية، والتجارب والعمل والصحافة، التي

(١) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، جدة- النادي الأدبي الثقافي، ط١، ١٩٨٥م، ص ٦.

(٢) الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص ٥٧.



تفارق لغة الأدب في سمات مغايرة، فلفة الأدب من سماتها المجازية والاستعارية والغموض والتجسيد والحيوية بينما تتسم لغة العلم بكونها رموزاً مجردة ميتة تقدم المعرفة تقديمًا مباشرًا<sup>(١)</sup>، ثم أن وظيفتها التي تتبوأ مكان الصدارة - على حد رأي جان مكاروفسكي Jan Mukarowsky - هي التوصيلية، أما اللغة الأدبية وهي المقابلة لها فيراها "تقوم على الخروج على معايير هذه اللغة، بل تكسيرها والتمرد عليها، ويطلق على هذه اللغة الثانية: اللغة الشعرية، اللغة الأولى نفعية مباشرة، والثانية فنية ملتوية، الأولى تواصلية، والثانية إنشائية"<sup>(٢)</sup>.

هذه الرؤية الشكلانية من جان موكاروفسكي أكدها شكلاني آخر بجعله الذات أساساً لأحداث هذا التحول من العادي إلى الأدبي، فالذات المتكلمة إن استعملت اللغة بهدف علمي صرف - أي للتوصيل - فالمسألة تتعلق بنظام اللغة اليومية حيث لا يكون للمكونات اللسانية أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل، ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى، وهي موجودة بالفعل، حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية - مع أنه لا يختفي تمامًا - فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة<sup>(٣)</sup>، ونحسب أن تلك القيمة المستقلة التي يقربها ليف ياكوبنسكي LevJakubinkij هي في واقعها الخطاب الأدبي.

الانزياح كشرط أول يلزمه جرأة في توسيع نطاق اللغة بإعادة تشكيل خصائصها وفي سبل استعمالنا لتلك الخصائص، وكأننا بهذا نعمل على تحريك قاعدية ومفردات اللغة عن حيز ثباتها إلى حيز جديد تتمرد فيه اللغة على ذاتها، فتصنع "نسيجاً هائلاً متمرداً عن قيود المران والتواضع"<sup>(٤)</sup> على حد قول جوليا

(١) إبراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، عمان - دار المسيرة، ط ٣، ٢٠٠١م، ص ٧٩.

(٢) عبدالرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، القاهرة - مكتبة الآداب، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٢٦.

(٣) تزيفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٣٧.

(٤) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، الدار البيضاء - دار توبقال للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩١م، ص ٦١.

كريستيفا Julia kristeva في إشارتها إلى ملكة الهدم، كملكة يُفترض وجودها لدى الأديب، بحيث يعمل على تقويض عاداتنا اللغوية عن بكرة أبيها، وهنا يصبح الهدم بحسب كريستيفا -هدماً بنّاءً، أي "بناء يوهّم في ظاهره بالهدم، لأنه ينقل اللغة إلى استعمال غير عادية"<sup>(١)</sup>، وصانع هذا البناء إنما يخلق لغة من لغة، وينطلق في توليده له من "لغة موجودة يبعث فيها لغة أخرى وليده هي لغة الأثر الفني"<sup>(٢)</sup>.

وبذلك فتأسسنا للخطاب الأدبي قائم على فرضية تحول اللغة من وصفية إلى أخرى، إذا ما تبيننا رؤية أصحاب كتاب البلاغة العامة في قولهم: "لا شيء يخلق، ولا شيء يفنى، وكل موجود متحول، فالخطاب الأدبي تحويل لموجود"<sup>(٣)</sup>، "وهو تحول فني يحدث للقول فينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي"<sup>(٤)</sup>.

كشروط ثان، نلاحظ اشتراط الدارسين لتلك الخاصية المميزة للخطاب الأدبي حال تحوله عن لغة الخطابات اليومية، وهي أن يحدث الهدم أثراً جمالياً، وهذا الاشتراط يتنوع في مسمياته ويتحد في ماهيته، فإذا كان أثراً جمالياً في رؤية الغذامي أو أثراً فنياً عند آخر، فهو بحسب مورييس جان لوفيف M.J.Lefebvre الشفرة البلاغية، أي تلك الشفرة التي تتخذ مع الخطاب الأدبي خصوصية تنطلق من استعمال الأدب استعمالاً خاصاً للغة، ولنا أن نوسع من هذا الاشتراط ليكون امتيازاً للخطاب الأدبي على نحو ما سنبينه في الفقرة التالية.

الأدبية أو قانون أدبية الأدب هي موضع الدراسة في العلم الأدبي لا في الأدب نفسه، والمقصود بها أنساق الأساليب اللغوية التي تحدد الخطاب الأدبي"<sup>(٥)</sup>. فعند

(١) نوري سعودي أبوزيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، القاهرة- مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٧.

(٢) مجلة الموقف الأدبي، أسماء أحمد معيكل، "الخطاب العقائدي والخطاب الفني"، دمشق- اتحاد الكتاب العرب، عدد ٢٦٠، السنة الثلاثون، نيسان ٢٠٠١م، ص٢٨.

(٣) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، تونس- الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢م، ص١١٧.

(٤) الخطيئة والتفكير، مرجع سابق، ص٨.

(٥) ستيوارت سيم وبورين فان لوون، النظرية النقدية، ترجمة جمال الجزيري، القاهرة- المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٦٨.



تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعريات، إنما الذي نستنتقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"<sup>(١)</sup>، ويسير من ورائه جيرار جينيت Gerard Genetle فيخص علم الأدب بكونه "النظرية العامة للأشكال الأدبية وليس الشكل الأدبي إلا الخصائص النوعية التي لا يمكن البحث عنها إلا من خلال الخطاب"<sup>(٢)</sup>.

يقف وراء هذه المكونات مكون رئيسي لوجوده ضرورة ملحة في تشكيل مفهوم الخطاب الأدبي على وجه الخصوص وهو ارتباط الخطاب الأدبي بقصدية إنتاج الخطاب، فيكون بفضل تلك القصدية "خطاباً موجهاً، إنه وهو يختلف عن اللغة لا يتطور اعتباطياً، الأدب ليس ضد اللغة، وإنما هو لغة أخرى معبرة ومنحرفة عن اللغة"<sup>(٣)</sup>، وهو في الوقت نفسه. "صياغة مقصودة لذاتها، ولغته تتميز عن لغة الخطاب العادي، أو النفعي فهو صوغ اللغة عن وعي وإدراك"<sup>(٤)</sup>، وذلك يضاعف المسؤولية الملقاة على عاتق منتجي الخطاب الأدبي من جهة، ومسؤولية ذلك الخطاب في حضوره وتأثيره من جهة ثانية.

والمفهوم الذي ننتهي عنده هو أن الخطاب الأدبي كيان متفرد يتخلق عبر لغته الخاصة، وتحقق هذه الخصوصية للغته عبر آلية محددة المعالم، هي تحويل اللغة من طبيعتها الأصل إلى لغة جديدة، يمتزج فيها الفني والجمالي والتأثيري، وتظهر في أطر وأجناس عديدة كجنس الرواية الذي يتكفل بإنتاج الخطاب الموسوم بالروائي وهو مدار حديثنا اللاحق.

(١) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، القاهرة - المشروع القومي للترجمة، ط٢، ٢٠٠٠م، ص ١٦.

(٢) مجلة الراوي، لطف الله الشملي، "تحليل الخطاب الروائي - المفاهيم والتشكلات"، عدد ١٧، أغسطس ٢٠٠٧م، جدة - النادي الأدبي الثقافي، ص ٨.

(٣) فانسان جوف، الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبدالرحمن بوعلي، اللاذقية - دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٥١.

(٤) الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص ١١٧.

## مفهوم الخطاب الروائي

من الخطاب الأدبي عامة يستمد الخطاب الروائي مرجعيته، ويستمد من السرديات خاصة هويته، ويقف جنباً إلى جنب في هذا الحكم مع عدد من الأنواع التي تشابهت حدّ التداخل فهناك الخطاب السردى<sup>(١)</sup>، والخطاب الحكائي<sup>(٢)</sup>، والخطاب القصصي<sup>(٣)</sup>، الخطاب التخيلي<sup>(٤)</sup>، وخطاب الحكاية، والخطاب

(١) يشير محمد عزام في إحدى دراساته إلى الخطاب السردى، ويؤكد على هذا المصطلح حتى وإن كان مجاله الرواية، فيقول: "تطمح هذه الدراسة إلى البحث في مكونات الخطاب الروائي الجديد... كما تطمح إلى استعمال أدوات ومفاهيم جديدة تمتح من السرديات التي يعمل الباحثون على بلورتها لتصبح اتجاهات متميزة في تحليل الخطاب السردى" (انظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، دمشق- اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٥م، ص ٥)، وكذلك دراسة لـ عزام صبري حافظ الذي أثر فيها استخدام الخطاب السردى "باعتباره- حسبما يرى- مصطلحاً أوسع من المصطلحات التجنيسية المختلفة من قصة أو رواية أو مسرحية، (انظر: عزام صبري حافظ، تكوين الخطاب السردى العربى، ترجمة أحمد بوحسن، الدار البيضاء- دار القرويين، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٥).

(٢) التداخل بين الخطاب الروائي والخطاب الحكائي في الدراسات المعنية بالرواية يتشكل عبر دراسة لـ سعيد يقطين وفيها يقول: الأولى أن نتحدث عن الخطاب الحكائي أو السردى بدل الحديث عن الخطاب الروائي لسبب بسيط، هو أن التحليلات التي سنقوم بقراءتها أجريت على خطابات تقوم أساساً على الحكى، ومنه تستمد طابعها الحكائي (قصص قصيرة، روايات، حكايات أسطورية)، لذا فحديثنا عن الخطاب الروائي يأتي إنطلاقاً من المتن الذي سنشتغل عليه، فالحكى في الرواية يُقدّم لنا من خلال السرد، أي أن هناك راوياً يتكلف عبر السرد- كفعل- بإرسال الحكى" (انظر: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، من ص ٢٧ حتى ص ٤٧).

(٣) تندرج دراسة محمد الخبوت تحت مصطلح الخطاب القصصي، ومبرراته لاستخدام هذه التسمية نوجزها في قوله: "إن الإلحاح على استخدام مصطلح الخطاب القصصي لدى أصحابه- يرجع في تقديرنا- إلى ما لحق مصطلح الخطاب الروائي عند بعض مستعمليه من مفاهيم وسّعت نطاق الرواية، فجعلتها حيزاً لأفكار الفئات الاجتماعية المتضاربة، ولهجاتها المتعددة... ثم إن استعمال مصطلح الخطاب القصصي لدى فئة من علماء القصص يرجع إلى تجنبهم إجراء الخطاب الروائي مصطلحاً التبس بالنظر في المحمول الإيديولوجي.. (انظر: محمد الخبوت، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صفاقس- صامد للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٣٦).

(٤) الخطاب التخيلي: هو مصطلح ركّز أصحابه على جانب أساسي في القصة، وهو التخيل، إلا أن هذا المصطلح غير دقيق إذ التخيل قد يتسع لأجناس أخرى مثل المسرح الذي هو أيضاً ضرب من التخيل... وممن استخدموا ذلك المصطلح فعرفوا الخطاب المرتبط بالسرد بالأثر التخيلي" (نظر: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٣٦).



القصصي الروائي، وخطاب القصة الروائية<sup>(١)</sup>.. وما إلى ذلك، علماً بأن هذه الدراسة ترتضي مصطلح الخطاب الروائي<sup>(٢)</sup> وتعمل وفق نطاقه.

من ثنائية المتن الحكائي، والمبنى الحكائي ننطلق لبلورة مفهوم المصطلح، حيث أكدت الدراسات الشكلانية على ضرورة الفصل بين مجال الحكاية وطريقة عرضها، فحدد بوريس توماشيفسكي Boris Tomashevsky للمتن الحكائي: "مجموعة الأحداث المتعلقة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، والمبنى الحكائي فتتركز مسؤوليته في الكيفية، أو الطريقة، أو النظام، الذي تتجلى به تلك الأحداث في العمل، مع ما يتبعها من معلومات وإشارات بعينها"<sup>(٣)</sup>.

وتركت هذه الخطوة أثراً بالغاً على الدراسات اللاحقة، فتزيفيتان تودوروف استعار هذا التمييز ليبني تصوره الخاص في سياق قراءته البنيوية للقصة مميزاً بين مستويين "الأول القصة بوصفها نظاماً حكاياً، والثاني بوصفه نظاماً خطابياً"<sup>(٤)</sup>، واعتبر الثاني مكمناً للخطاب وحيزاً تشكله عبر الطريقة التي بها يتم تقديم نظام القصة، واصفاً هذه الآلية بـ "المجال المفوضي المحدد عبر النص المكتوب، الذي يرسله راو أو سارد، يقوم بتوجيهه إلى متلق"<sup>(٥)</sup>.

(١) الخطاب القصصي الروائي: منطلق هذا المصطلح هو جعل الخطاب القصصي الروائي مادةً له، كونه يجعل القصة هي المرجع لكل خطاب يحمل بين طياته قصة، فيصير لدينا خطاب القصة الروائية، وخطاب القصة القصصية، وخطاب القصة الأسطورية.. وهكذا.

(٢) نصطفي الخطاب الروائي مرتكزاً لدراسته للأسباب التالية:  
أ- أن فن الرواية بماله من خصوصية من بين فنون السرد هو مجال الاشتغال.  
ب- أن الدراسة تعنى بكل ما يصنع لخطاب الرواية حالة من التفرد من بين الخطابات السردية عامة.  
ج- أن توجهها للخطاب الروائي. وبحسب الدراسات السردية الحديثة. هو توجه للجانب الأهم في مكونات العمل الروائي، كون الخطاب هو الذي يضطلع بعرض أحداث الحكاية ويبني الكيفية المناسبة لتقديمها.

(٣) نظرية المنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس، مرجع سابق، ص ١.

(٤) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، دمشق- اتحاد الكتاب العرب، د. ط، ٢٠٠٨م، ص ٨٤.

(٥) المرجع السابق، ص ٨٤.

إذن الكيفية التي تعرض القصة من خلالها هي العملية التي تبلور الخطاب وتظهره وتعطيه مكانته الكبيرة في السرد ولأسباب عديدة: أولها ما يقرب به تودوروف بأننا نتبين من خلاله "كل مظهر من مظاهر القصة: زمانها، رؤيتها، طريقته، بالإضافة إلى زمن الخطاب نفسه ورؤيته وطريقته"<sup>(١)</sup>، وثانيها ما أكده جيرار جينيت بقوله: "ليست الأحداث المحكية/ القصة هي ما يهم الباحث، ولكن الطريقة التي بواسطتها يجعل الراوي القارئ يتعرف تلك الأحداث الخطاب"<sup>(٢)</sup>، وهنا نلتقط قوة العلاقة بين القصة وخطابها، فثمة تلازم قوي يجعل الخطاب غير معتبر في ذاته وإنما في علاقته بالحكاية التي تسمه فيكون بها خطاباً روائياً<sup>(٣)</sup>، بل إن هذا الأمر دفع جينيت للاختلاف مع البوطيقا الكلاسيكية<sup>(٤)</sup>، موجهاً إليها النقد للاختزال الذي حصرت نفسها فيه، حين "انصبت أساساً على القصة .. دون كبير اهتمام بالطريقة التي تُروى بها"<sup>(٥)</sup>.

ولم يكتف جينيت بتوجيه النقد بل عمل على بلورة المفهوم الذي يتبناه للطريقة أو الكيفية واقعا، واعتبرها متكونة من الوسائل أو المستويات القولية أو الملفوظات والتي تمثل ذلك "المستوى القولى الملفوظ أو المكتوب الذي يستخدم لاستحضار القصة أو تشييدها"<sup>(٦)</sup>.

واهتم جيرالد بيرنس Gerald Berns في معجمه السردى بالفصل بين جانب القصة وجانب الخطاب، أو بحسب تعبيره الخاص: كيف السردى في مقابل

- 
- (١) السرد في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٥٨.
  - (٢) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دمشق. اتحاد الكتاب العرب، د. ط، ٢٠٠٣م، ص ١٧١.
  - (٣) انظر: الخطاب القصصي، مرجع سابق، ص ٤٩.
  - (٤) يقصد جيرار جينيت "البوطيقا الكلاسيكية مع أرسطو وأفلاطون والتي تختزل مجال الأدب التمثيلي بجعله مقتصرًا على المحاكاة" (انظر: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٢١).
  - (٥) المرجع السابق، ص ٣١.
  - (٦) جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠م. ص ١٦.



ماذا، لتصبح "القصة كنقيض للعملية السردية أو الخطاب، ويعني مستوى التعبير في السرد كنقيض لمستوى مضمونه أو القصة"<sup>(١)</sup>.

وللجهود الدراسية العربية إسهامها في صوغ تعريفات خاصة للخطاب الروائي، كسعيد يقطين الذي رأى أن إطاراً عاماً ينتمي الخطاب إليه، أسماء: سرديات خطاب الرواية، الذي يسنح الاشتغال ضمن حدوده بالعثور على خطاب الرواية، فعده "طريقة الحكيم التي تعطي للقصة تركيبها، أو نحويتها"<sup>(٢)</sup>، ولهذا لا نراه مهتماً بالمتن الحكائي، بل بمكونات الخطاب وهي عنده ثلاثة: الزمن، الصيغة، الرؤية السردية. ويقطين إذ يقر بأن ثمة مكونات تنتج الخطاب الروائي فإن توجهه عبد الله إبراهيم يتقصد تأكيد عمق العلاقة بين ثنائية الخطاب والحكاية أو مستوى الأقوال والأفعال، فالمادة الحكائية ما هي إلا متن مصوغ صوغاً سردياً، وهذا المتن إنما هو خلاصة التماهي بين العناصر الفنية الأساسية، وهي: الحدث، الشخصية، الخلفية الزمانية، المكانية بالوسائل السردية التي نهضت بمهمة نسجها وصياغتها على شكل كتلة متجانسة مصاغة صوغاً فنياً"<sup>(٣)</sup>.

وتتوسع التعابير في وصف الخطاب إلى حد جعله "مجموع التقنيات والحيل الفنية المستخدمة في عرض الحكاية.. أو هو التشكيل الأسلوبي الجمالي للمادة الحكائية"<sup>(٤)</sup>.

من المهم بالنسبة لهذه الدراسة البحث في علاقة الخطاب الروائي بمجتمعه المنتج في حضنه، بعد أن تنبّه ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine إلى هوة سحيقة،

(١) جيرالد بيرنس، المصطلح السردية، ترجمة عابد خزندار، القاهرة. المشروع القومي للترجمة، د. ط، ٢٠٠٢م، ص ٦٢-٨٤.

(٢) تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٥٠.

(٣) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردية، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٠م، ص ١٠٥.

(٤) ك دراسة لعبد الرحمن عبد السلام التي جعلت من الحيل الفنية أساساً من أساسيات صوغ الخطاب، لقدرة تلك الحيل على أحداث تحول فيه. (انظر: تعالقات الخطاب السردية والمقالية، مرجع سابق، ص ٢٥).

تركها الشكلاينيون بين الخطاب والمجتمع، فانبرى لمعالجتها بطرح مفهمة جديدة للخطاب الروائي هي عدّه دراسة لعمليات التلفظ اللفوي في سياقات أدائها الاجتماعي، وهي رؤية يرتضيها الباحث، ويسعى لتقصيها في نماذجه المدروسة على أساس أن السياق الاجتماعي جزء لا ينفصل عن أي فعل لفظي، ومنه خطاب الرواية الذي ينضوي فيه كل تلفظ يتضمن وضع المتكلم بوصفه ذاتاً منشئة (متلفظة) تتواصل مع الغير، كما يتضمن أفق الاستقبال الذي يعني القيم السابقة للمستمع والتجسد التاريخي للغة بوصفها فضاءً أيديولوجياً تؤسسه، أو تتفاعل فيه - متقاربة أو متضاربة - كل الخطابات الموجودة بوصفها ظواهر اجتماعية<sup>(١)</sup>.

الربط بين الخطاب ومحيطه يأتي من صيرورة حركة المجتمعات البشرية الدائبة كحركة المجتمع السعودي وتحولات أوضاعه، وهو ما نلمسه في مسح أجراه الباحث بصورة مبدئية، أوضحت نتائجه مدى مصداقية الأثر الذي تتركه مثل تلك التحولات على الجانب الإبداعي الروائي في المراحل المفترضة لهذه الدراسة، لذا نتبنى رؤية باختين وفرضيته التي تنطلق من اشتغال اللغة "بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية، وتعبيراً عن رؤاهم الفكرية، وبالتالي تتخلّى اللغة عن شفافيّتها وحيادها، لتتشكل وتتلون وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها"<sup>(٢)</sup>.

أما المفهوم الذي ننتهي عنده لمصطلح الخطاب الروائي فلا يخرج عن كونه خطاباً سردياً مضماره الرواية، يقوم منتجه بممارسة خطابية قائمة على توليف منظومة لغوية وفكرية، يؤدي من خلالها مهمة محددة يتوجب عليه القيام بها، وهي التوليفة بين عناصر العمل الروائي وفق طريقة معينة يتبناها الروائي ليقدم مادة القصة الخام، قاصداً - في الوقت نفسه - تحقيق الانسجام والاتساق بين هذه

(١) انظر: عبدالعزيز حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي - دراسة أسلوبية، القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٥م، ص ٥١-٥٠.

(٢) في مناهج تحليل الخطاب السردية، مرجع سابق، ص ٢٧.



العناصر وصولاً إلى صيغة خطاب معينة قد تتشابه وقد تتنافر مع الخطابات المحايثة لها أو السابقة عليها.

نحسب أن القدرة في تشكيل الخطاب بالتوليف بين العناصر المختلفة هي فرس الرهان القادر على إظهار التباين فيما تنتجه الروايات من خطاب، كما أن التباين آلية من آليات إحداث تحول في المستويات الفنية للرواية من جانب، وفي سمات خطابها وحيله وتوجهاته وأثره في متلقيه من جانب آخر، لذا ينبغي أن تكتمل دائرة المصطلحات بالوقوف على مفهوم مصطلح التحول وتحولات الخطاب.

## مفهوم التحول وتحولات الخطاب

يمتلك الخطاب ديمومة الحضور في المجتمعات الإنسانية عامة، فلكل مجتمع خطابه العام المتفرع إلى خطابات نوعية تستمد وقودها من التشكيلات المتنوعة للظروف الاجتماعية والثقافية والتاريخية المحيطة به، بحيث لا تجعل منه خطاباً متحرراً في حدود التنوع والتعدد فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى قبوله لقانون التحول عن صورته السائدة التي اعتادت عليها التصورات الذهنية، وهي مرونة يمتلكها الخطاب لأنها تجنح به إلى "البعد عن الدلالة الثابتة وإلى التغير وفق تغير المؤسسات والمصالح"<sup>(١)</sup>، وما يحيط به من تغيرات اجتماعية<sup>(٢)</sup>.

ما سجلته حياة الخطابات من تحولات دفع بعض الدارسين لعد قانون التحول استراتيجية ثابتة في حياة الخطابات عامة، وتطرف البعض بالنظر إلى التحول لا بوصفه تطوراً طبيعياً متوقع الحدوث بل بعداً أي قطيعة يصاب بها الخطاب "تحولات جذرية لا تطورات"<sup>(٣)</sup> اعتيادية، ولودفيغ فينجنشتاين Ludwig Wittgenstein واحد من هؤلاء الدارسين.

لم نشر إلى هذا من أجل تعميم هذه الرؤية المتطرفة فيما هي بصدد مقاربتها

(١) بيان البكري، تأسيس اللسان في خطاب الراوي والرأي والنبوة، دمشق- دار نينوى، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٨.

(٢) التغير الاجتماعي هو كل تحول يحدث في النظم والأنساق الاجتماعية، سواء كان ذلك في البناء أو الوظيفة خلال فترة زمنية محددة، ولما كانت النظم في المجتمع مترابطة ومتداخلة ومتكاملة بنائياً ووظيفياً فإن أي تغير يحدث في ظاهره لابد وأن يؤدي إلى سلسلة من التغيرات الفرعية التي تصيب معظم جوانب الحياة بدرجات متفاوتة" (انظر: دلال مجلس استيتية، التغير الاجتماعي والثقافي، عمان - دار وائل، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٩).

(٣) تأسيس اللسان، مرجع سابق، ص٢٥.



وتمحيصه من نماذج روائية سعودية، بل للتقاطع مع تحولاتها - إن وجدت - برؤية معتدلة تفهم التحول بوصفه "ضرباً من التوليد، ينبع من داخل البنية لتحقيق حركية ودينامية ينتج عنها عدد من البنى التي تبدو جديدة، مع أنها غير خارجة عن قواعد البنية"<sup>(١)</sup>، وبوصفه حقيقة قابلة لبلوغ درجة اليقينية والتي مفادها "أن التبدل التام والصلابة التامة - أي الانفلاق في أي مجتمع - معدومان تماماً . حتى في المجتمعات الجامدة ظاهرياً . تحدث حركات من زمرة إلى أخرى، وبين النقطتين - أي التبدل التام والصلابة التامة - توجد جميع الدرجات المتصلة للأوضاع الوسيطة"<sup>(٢)</sup>.

وكثيره من الخطابات المتوالدة فإن خطاب الرواية النسائية في المملكة العربية السعودية مرشح لأن يكون مُثَقَلًا بديناميكية الاستجابة لتيارات التجديد والتحديث تبعاً لتسارع وتيرة الحركة الاجتماعية الساعية قدماً باتجاه تغيير صورة هذا المجتمع وتشكيل مستقبله تشكيلاً مختلفاً، برغم ما التصقت به من سمات الصرامة والمحافظة<sup>(٣)</sup>.

هذا الكون المجتمع المحافظ هو الأقرب إلى الثبات ومقاومة التغيير بضرارة، فمن مسلماته إذابة شخصية الفرد في الجماعة، وذلك تحدٍ كبير يضع الخطاب الروائي في موضع الحيرة، بين أن يستجيب لسلطة السائد الذي ضرب بأطنابه في تربة هذا المجتمع، فينضوي تحت عباءة اشتراطاته، فلا يُخرج خطابات نماذجه

(١) اللسانيات وتحليل النصوص، مرجع سابق، ص ٩٢.

(٢) بيارلاروك، الطبقات الاجتماعية، ترجمة جوزيف عبود كبه، لبنان - دارعويدات، د. ط، ١٩٧٢م، ص ٣٧.

(٣) "المحافظة هي مقاومة التغيير، والمجتمع المحافظ هو المجتمع المعتمد على بث الخوف المتبادل بين أفراد،

لضمان أولوية الجماعة على حساب الفرد، وأولوية الموروث على حساب المكتسب... والمجتمع المحافظ

يضمن توريث السلوك من جيل إلى جيل، ويركن إلى الثبات ويقاوم التغيير" (انظر: مجلة الطليعة

الإلكترونية الأسبوعية، فهد راشد المطيري، "المجتمع المحافظ والنزعة الفردية"، عدد ١٧٧٦ الأربعة ٢٠٠٧

مايو ٢٠٠٧م، على الرابط [www.local.taleea.comLarchiveLcolumn\\_details.phpt](http://www.local.taleea.comLarchiveLcolumn_details.phpt)).

الروائية عن مقولاته المتداولة وبين منازلته والتضاد معه، بحيث ينتج خطاباً جديداً يبحث عن الكشف والتعرية والفضح، فيوصف بالمتحول عن سياقه العام.

من المقبول إذاً أن تشكل الرواية النسائية السعودية خطاباً عاماً لمنتجها، بيد أنه من غير المتوقع البتة أن تخضع كل مناطق الخطاب لمقولات قارة وثابتة طالما تحقق شرطان رئيسيان يسهمان في صنع التحول وإن اختلفت مستوياته بين السرعة أو البطء، شرط المجتمع المتحفز الخاضع بين الفينة والأخرى إلى جملة اهتزازات عنيفة، تعصف بمناحي الحياة فيه، والخطاب بوصفه متفاعلاً مع محيطه يستجيب بعفوية لمجمل هذه الاهتزازات، ثم شرط يتعلق بمنتجي الخطاب الذين لا يمكنهم الفرار من حقيقة تملئها عليهم طبيعة الفن الروائي نفسه، هي جهاده المستمر في أن يحيل رؤيتنا للأشياء جديدة، "فكل جيل روائي يحاول أن يجدد لكي لا يتحول إلى نمط متكرر"<sup>(١)</sup> بحسب الشكلاوني شكوفيسكي Sehklovsky، الذي أطلق على هذا التطور مصطلح حركة الفرس حيث لا يتم الانتقال بين مراحل الخطاب في خط مستقيم.

يقابل حركة الفرس تلك ما يسميه بول ريكور Paul Ricoeur الواقعة الزمنية ذات البعد المتغير<sup>(٢)</sup>، هنا تحديداً نستعيد فكرة التشكيلة الخطابية التي قال بها فوكو، واعتبرت تحديد سبيلاً لفهم خصوصية فرادة خطاب كل مرحلة، "... فإذا كان الخطاب هو مجموع المنطوقات، فإن التشكيلة الخطابية هي مجموعة محددة من المنطوقات في مرحلة تاريخية معينة"<sup>(٣)</sup>، ثم أن الخطاب المنتج في مرحلة ما لا بد أن يكون حاملاً لخصائص تجعله يختلف عن باقي الفترات الزمنية التي انتجت فيها خطابات أخرى مغايرة لها.

(١) محمد عزام، فضاء النص الروائي، دمشق- دار الحوار، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٢.

(٢) نظرية التأويل، مرجع سابق، ص١٢.

(٣) الفلسفة واللغة، مرجع سابق، ص١٦٢.



وتبعاً لاختلاف تشكيلة الخطاب مرحلياً يُظهر لنا الخطاب إحدى مفارقات هذه الطبيعة الجدلية، فمن غير المعقول أن تكون كل مناطق الخطاب على استعداد لقبول ما تمليه عليها الظروف الاجتماعية الضاغطة، لذا تُبدي شيئاً من الصمود والصلابة فتقاوم لتصد ما يجابهها من خطابات متحولة، ويعود هذا الأمر بالدرجة الأولى - لمدى استجابة الخطاب لتلك التحولات ومدى طواعيته في تقبلها، فمتى ما كان الخطاب متماسكاً في ذاته صمد واستحال أمر اختراقه والعكس، ولهذا فلن يكون غريباً أن نجد بعض الخطابات ثابتة راسخة لا تتزحزح عن سائدها ومألوفها "فليست كل مناطق الخطاب مفتوحة بنفس الدرجة، وقابلة للاختراق بنفس الدرجة، فبعضها محروس وممنوع علانية، في حين أن البعض الآخر مفتوح تقريباً أمام كل الرياح، وموضوع رهن إشارة كل ذات متكلمة بدون حصر مسبق" (١).

وبذا فالتحول واحد من السمات الراسخة في حياة الخطابات كونها تتحول وتتغير لا بناءً على أمزجة الفاعلين ونزوعهم الذاتي التلقائي إلى السجال بل "تعود إلى حالة الحقل الثقافي التي يحددها الصراع ونسبة القوى بين الفاعلين الثقافيين منتجي الخطاب والأعمال الثقافية" (٢)، ولهذا تضاف إلى طبيعة التحول قدرته على مقاومة الصعوبات والمعوقات، ومن أبرزها وأكثرها عنفاً أن يقف المجتمع نفسه نداً لنشأة خطاب ما أو لتطوره ووجوده.

(١) نظام الخطاب، مرجع سابق، ص ٢٨.

(٢) في سوسيولوجيا الخطاب، مرجع سابق، ص ٤٦٠.

# **الباب الأول**

## **الخطاب الروائي**

### **في**

## **المرحلتين الأولى والثانية**

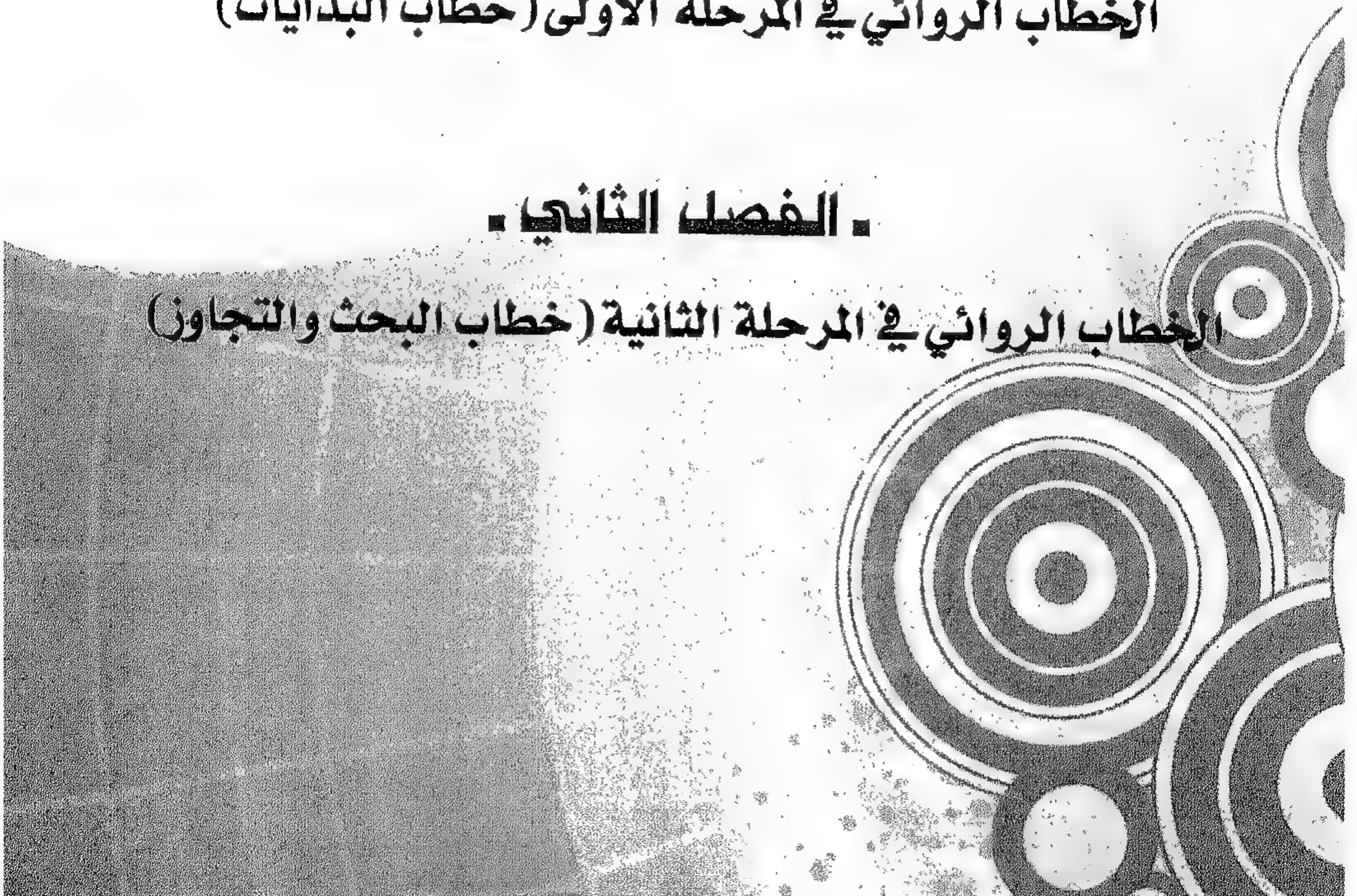
**ـ مدخل الباب ـ**

**ـ الفصل الأول ـ**

**الخطاب الروائي في المرحلة الأولى (خطاب البدايات)**

**ـ الفصل الثاني ـ**

**الخطاب الروائي في المرحلة الثانية (خطاب البحث والتجاوز)**







## مدخل الباب الأول

رواية ودعت آمالي هي منطلق الرواية النسائية السعودية ومؤسسة خطابها، وقد صدرت عام ١٩٥٨ ميلادية، موقعة من كاتبة سعودية الجنسية تدعى سميرة بنت محمد خاشقجي، أو كما أرادت للقبها أن يكون سميرة بنت الجزيرة العربية، أو فتاة الجزيرة، التي لم تكن تجربتها طارئة والدليل تقديمها في أربعة عشر عاماً ست روايات.

بالإضافة إلى سميرة خاشقجي نشرت كل من هند باغفار ونزيهة كتبي وهدى الرشيد وعائشة أحمد زاهر عشر روايات على امتداد اثنين وعشرين عاماً من عمر الرواية النسائية السعودية، ورواياتهن هي:

م	عنوان الرواية	المؤلفة	سنة النشر
١	ودعت آمالي	سميرة بنت الجزيرة	١٩٥٨ م
٢	ذكريات دامة	سميرة بنت الجزيرة	١٩٦١ م
٣	بريق عينيك	سميرة بنت الجزيرة	١٩٦٣ م
٤	وراء الضباب	سميرة بنت الجزيرة	١٩٦٥ م
٥	البراءة المفقودة	هند صالح باغفار	١٩٧٢ م
٦	صحوة آلام	نزيهة كتبي	١٩٧٣ م
٧	قطرات من الدموع	سميرة بنت الجزيرة	١٩٧٣ م
٨	مأتم الورد	سميرة بنت الجزيرة	١٩٧٣ م
٩	غدا سيكون الخميس	هدى الرشيد	١٩٧٦ م
١٠	بسمة من بحيرات الدموع	عائشة أحمد زاهر	١٩٧٩ م



أول ما سيجاب عنها في مرحلة الريادة جدلية انطلاقها من خارج الوطن فالروايات النسائية التي صدرت في الستينيات حتى مطلع الثمانينيات الميلادية ليست نتاج البيئة الاجتماعية والتعليمية للمجتمع السعودي، بل نتاج تجارب نسائية فردية تنورت تعليمياً وثقافياً في بيئات خارجية، وعلى الرغم من نسبة هذه الأعمال إلى هوية كاتباتها فهي نسبة تتوخى الهوية الوطنية وليس هوية التكوين الثقافي والاجتماعي للفرد<sup>(١)</sup>.

ودونما شك فإن حتمية الهوية الثقافية والاجتماعية تلعب دورها الكبير حين تحال الأعمال الأدبية لسياقها الاجتماعي والثقافي، وبالتحديد ساعة البحث عن خطاب يمثل المجتمع، ويرصد تحولاته، كما تفعل هذه الدراسة حين ترصد ما طرأ على خطاب الرواية السعودية من تحولات، قد يكون المحيط الاجتماعي والثقافي والسياسي وخلافه واحداً من مسبباتها.

هذه النتيجة بلغتها بعض الدراسات السابقة ثم لمسناها إجراء مسحنا المبدئي لمنتج الرواية النسائية السعودية في مراحلها المختلفة، فالبون شاسع بين مرحلة البدايات التي تولدت رواياتها خارج حدود مجتمعها وبين روايات المرحلة المتأخرة التي اقترب منتجها من المجتمع اقتراباً شديداً حتى أن حسن النعمي في مقارنته بين الوضعيتين عدّ رواية الستينيات "كتابة من الخارج، أفكارها مسبقة، وحوادثها جاهزة لتجيب عن قلق الكاتبة لا أن تعالج التكوينات الاجتماعية بواقعية شديدة الخصوصية والصلة بالمجتمع في حركته اليومية"<sup>(٢)</sup>، واعتبر النعمي أن الرواية النسائية السعودية المتأخرة زمنياً قد تغيرت تغيراً جوهرياً نتيجة قدرتها على إحداث صلتها بالواقع اليومي.

بطبيعة الحال لن نأخذ بهذه الرؤية كنتيجة نهائية إلا من بعد تفحصها

(١) انظر: حسن النعمي، الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، الرياض- وزارة الثقافة والإعلام السعودية.

وكالة الوزارة للشؤون الثقافية، ط١، ٢٠٠٩م، ص ٢٤.

(٢) الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، مرجع سابق، ص ٢٥.

والتحقق من مصداقيتها عبر قياس مؤشرها في المراحل المتلاحقة للرواية النسائية السعودية، فمثل هذه الحقيقة تتطلب تتبعاً زمنياً طويلاً ومتعمقاً، فهي إن انطلقت من هذه المرحلة المبكرة لا يمكننا الحكم عليها سوى مع آخر رواية نسائية توقفت عندها الدراسة.

المرحلة الثانية تمتد من العام ١٩٨٠ حتى العام ٢٠٠٠ ميلادية، وهي من أكثر الفترات طويلاً، وتأتي وسطاً بين مرحلتَي البدايات والراهن، وقد أنتجت فيها الروائية السعودية ما يقارب الثماني والثلاثين رواية توزعت على قسمين: العشر السنوات الأولى ونسُميها القسم الأول من المرحلة الثانية، وفيها أنتجت الروائية السعودية إحدى عشرة رواية جاء تسلسلها التاريخي على هذا النحو:

م	عنوان الرواية	المؤلفة	سنة النشر
١	غدا أنسى	أمل محمد شطا	١٩٨٠م
٢	عبث	هدى عبد المحسن الرشيد	١٩٨٠م
٣	أضياع والنور يبهر	صفية أحمد بغدادى	١٩٨٦م
٤	عفو يا آدم	صفية عنبر	١٩٨٦م
٥	أربعة صفر	رجاء عالم	١٩٨٧م
٦	ذكريات امرأة	عهد عناني	١٩٨٧م
٧	رباط الولايا	هند صالح باغفار	١٩٨٧م
٨	درة من الأحساء	بهية بوسبيت	١٩٨٨م
٩	وهج من بين رماد السنين	صفية عنبر	١٩٨٩م
١٠	لاعاش قلبي	أمل محمد شطا	١٩٨٩م
١١	الرحمة يا آباء	عهد عناني	١٩٨٩م

اقترب روائيات هذا القسم تاريخياً من المرحلة الأولى أسهم كثيراً في جعلها تحمل الصورة ذاتها، التي كانت عليها حال روائيات مرحلة البدايات، من حيث توافر الأصداء الرومانسية الطابع والانغلاق على حيز الأساليب الشفاهية، بيد أنه يمكننا التقاط صورة مغايرة ودالة على تحرك الخطاب الروائي النسائي.



عبر نماذج هذه الفترة. صوب وضعية جديدة تمثلت في عودته لبيئته المحلية بعد فترة انقطاع شبه تام عنها في رواية مرحلة البدايات وهذه قضية أساسية سيتكفل بتناولها الفصل الأول.

أما السياق العام الذي تولدت فيه روايات القسم الأول فقد شهد تداخلاً قوياً بين السياسي والاقتصادي وبالتالي فقد لحقت بوضعيته الاجتماعية والثقافية متغيرات متسارعة وشديدة الانكسار في بنيته العامة، شكّلت حرب الخليج الأولى ١٩٨٠م، وحرب الخليج الثانية ١٩٩٠م مفصلين رئيسيين في صنع ظرفها السياسي الخاص<sup>(١)</sup>.

(١) في باكورة الثمانينيات وعلى تخوم المملكة العربية السعودية نشبت حرب طاحنة بين العراق وإيران، وفي الثمانينيات أيضاً تأججت طفرة اقتصادية متشظية أفرزها الانتعاش الاقتصادي بارتفاع مفاجئ في أسعار النفط، وقد أردفت حرب الخليج الأولى حرب ثانية شهدها العام ١٩٩٠ ميلادية، حين اجتاحت قوات العراق دولة الكويت سعياً لاحتلالها، وهو ما جعل المنطقة خلال الثمانينيات والتسعينيات ميداناً لحركة دائبة من الصراعات والنزاعات، ولقد تكفل هذان الحدثان بإعادة صياغة واقع المجتمع السعودي من بنية سكونية ثابتة إلى حركية متحفزة، خلقت حالتها إقدام وإحجام في البنية ذاتها، نظراً لظهور النخب الساعية للتحديث، أو لنقل الحاملة لمشعل التنوير بما في ذلك تغيير واقع المرأة السعودية، فمن حيث التعليم "بلغ عدد المدارس الابتدائية في نهاية عام ١٣٩٩ هجرية ١٦٥٥٠ مدرسة، تدرس فيها ١٥٤٠٤ مَدْرَسَة، يعلمن ٣٠٨٠٩٢ تلميذة .. كما بلغت مدارس البنات فوق الابتدائية في نهاية ١٣٩٩ هجرية ٥٢٧ مدرسة في المرحلة المتوسطة، منها ٤٥٠٢ معلمة، و٧٢٠٣٣ تلميذة، والمرحلة الثانوية ١٨٩٦ معلمة ٢٦٥٤٢ تلميذة، وقد انتشر تعليم البنات في ٥٠٠ قرية، وهذا أكثر بكثير مما كان متوقفاً في الخطة الأولى، وهو ٣٠٠ قرية" (انظر: نهاد إبراهيم باشا، المجتمع الطموح - التنمية الاقتصادية والتحول الاجتماعي في مجتمع إسلامي، د. ط، ١٩٨٥م، ص ٢٨٢)، ونذكر هنا أن توجه البعض إلى الحداثة، حرك النخب المحافظة لتعزز شعاراتها بالفاعلية والحضور، مشككة ومحذرة ورافضة دعاوى التحديث، وممانعة بشدة وصرامة الخروج على النسق الاجتماعي الثابت لمجتمعها، إلى الحد الذي بلغت فيه معارضتها تنظيم معسكرات اتخذت من العنف والإرهاب مسلكاً لهذا الرفض داخل مجتمعها السعودي الآمن، كالعملية الإرهابية التي قام بها جهيمان بن سيف العتيبي عام ١٤٠٠ هجرية، حين اقتحم ومجموعته المسلحة الحرم المكي، فعلى الرغم من الأسباب الخاصة والمعتقدات التي تحملها هذه الجماعة الممتدة تاريخياً إلى حركة الإخوان المسلمين لم تخل أفكارهم من مجابهة لما يجري في المجتمع السعودي آنذاك من تغيرات وتحولات ترمي إلى التحديث والتجديد، وهي صورة من صور ردة الفعل العنيفة المتوقعة تجاه التحول الاجتماعي.

يصدم التحول أحياناً بمعوقات تعترض طريقه، فهو وإن "تطلب شيئاً من التكيف سترافقه أيضاً بعض الصعوبات والمعوقات والمعاناة قد تصل إلى حد التمزيق والانهيـار"<sup>(١)</sup>، وقد حدث في هذه المرحلة شيءٌ من ذلك للمنتج الأدبي، بظهور مناخ جدلي متصارع حوله، فعَدَّ البعض روايات سعوديةً .. بدعاً حداثيةً، أو مؤامراتٍ غربيةً، وأفكاراً دخيلةً على المجتمعات الإسلامية<sup>(٢)</sup>، وهو اعتراض كفيل بحركة الرواية والتشكيك في كتابها داخل مجتمعهم.

من ناحية الدراسة صار هذا الصراع محفزاً لها للبحث عن تفسيرات موضوعية لتحولات عدة، منها النزعة التجريبية التي قفزت إليها روايات رجاء عالم<sup>(٣)</sup>، فاعتبرنا مثل هذه الصراعات محركاً للروائية السعودية لإنتاج حيـلها السردية الخاصة تمشياً مع الوضعية الاجتماعية الفوارة، النزاعة إلى التغير والتحول والمجابهة، فكان أن اتجهت إلى المراوغة والتمويه في آلياتها الكتابية.

في السياق نفسه لا يمكننا إنكار الدور الذي لعبته مخرجات التعليم النظامي للمرأة في المملكة العربية السعودية، فالمرحلة الأولى إن شهدت انطلاقاً تعليم المرأة السعودية فالمرحلة الثانية شهدت بعض مظاهر التقدم فيه، وهي فترة تعبر فيها الرواية السعودية ما يسمى بمرحلة الانطلاق، ففيها سُجلت بواكير الوعي بهذا الفن، وفيها تنمية اقتصادية كبيرة، واكبها "انفتاح المجتمع وتحسن وضعه الاقتصادي، وزيادة رقعة التعليم، وتنوع قنواته وبداية مخرجاته التي أخذت تلامس حركة المجتمع"<sup>(٤)</sup>.

(١) المجتمع الطموح - التنمية الاقتصادية والتحول الاجتماعي في مجتمع إسلامي، مرجع سابق، ص ٤١٦.

(٢) سماهر الضامن، نساء بلا أمهات - الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، بيروت - الانتشار العربي، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٢٠٠.

(٣) بدأت هذه القفزة من روايتها الأولى ٤ صفر كونها تمثل بداية الثورة النسوية على تقاليد الكتابة الروائية السائدة.

(٤) الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، مرجع سابق، ص ٢٨.



مما لا شك فيه أن وجود هذه الأحداث كحربين بهذا الحجم، وفي ظرفية زمنية قصيرة نسبياً لم تتجاوز العشرين عاماً حري بقلب الموازين في شتى مجالات الحياة، وقد أكدت القراءات أن المملكة العربية السعودية خلال هذين العقدين من الزمان خضعت لصدمات فجائية توجت مع انطلاقة عام ٢٠٠١م بصدمة ثالثة هي أحداث الحادي عشر من سبتمبر عام ٢٠٠١م، التي ألقت بظلالها على السنوات الموالية، وعلى خطاب الإبداع الروائي أيضاً، على نحو ما ستشير إليه الدراسة في بابها الثاني.

إلا أن ما يمكننا الاتكاء عليه أن تلك الصدمات الفجائية قادرة على أن "تنقل المجتمع من كيف إلى كيف، ومن حال إلى حال، ومن وضعية إلى أخرى، بما تحدثه هذه التغيرات من تحولات جذرية في بنى المجتمع: السياسية والاقتصادية والثقافية، بحيث تظهر في المجتمع - نتيجة لذلك - قيم ومعايير ومفاهيم جديدة قد لا تكون مألوفة من قبل"<sup>(١)</sup>.

فيما يخص الرواية النسائية السعودية في هذه المرحلة تحديداً ووفقاً لهذه الاهتزازات التي تشكل السياق العام لمنتجها فليس بالضرورة أن تكون قادرة على قبول التغييرات الفعلية، بل من الجائز أن تظل في حدود التجربة والمغامرة لا أكثر، خاصة إذا ما توالى هذه التغيرات على المجتمع في فترات قصيرة بفعل الحروب أو الاقترصاديات، لأنها - في حقيقة الأمر - صدمات متتابعة قد يتحملها المجتمع وقد لا يتحملها لأنها تفرض أشكالاً من التعامل والتفاعل، وتأتي بأنساق وبأنماط تختلف في كل مرة عما كان سائداً في أرض الواقع، ويبقى الرهان في فاعليتها على مدى القبول والاستحسان والتصديق الذي قد تحظى به وقد لا تحظى، لتظل تتأرجح بين الرفض والقبول ما دامت قائمة حتى يأتي حال جديد يحل محلها أو يطورها ويدعم

(١) سالم القمودي، التغيير، بيروت - مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٢٠١-٢٠١.

وجودها ويرسخه<sup>(١)</sup>، وقد أشرنا إلى هذه الوضعية بعينها في معرض تحديدنا مفهوم التحول.

ولعل المقارنة بين المرحلتين الأولى والثانية تثبت لنا ذلك الحراك الفعلي باتجاه التغيير، فالمرحلة الثانية - كما سنوضح لاحقاً - دعمت برواياتها الحدث الروائي النسائي السعودي كمنجز، كما دخلت في عراك حقيقي مع هذه الوضعية المتذبذبة، فحظيت بشرف تأكيد وجود الرواية السعودية ولكنها عاشت قلق البحث عن جديد يؤكد فاعليتها، فهل تحقق لها مثل ذلك الطموح؟ وهل كانت قادرة على إحداث تغيير ما في خطابها الروائي خلال هاتين المرحلتين؟

مجمل ما سيحرص هذا الباب على تناوله هو البحث عن إجابة لهذه التساؤلات وتساؤلات غيرها، ثم ما يمكنه أن ينبثق عنها من تبعات تصب إجمالاً في شأن الخطاب وتحولاته.

(١) التغيير، مرجع سابق، ص ١٠٥.





# الفصل الأول

الخطاب الروائي في المرحلة الأولى (خطاب البدايات)

- المبحث الأول -

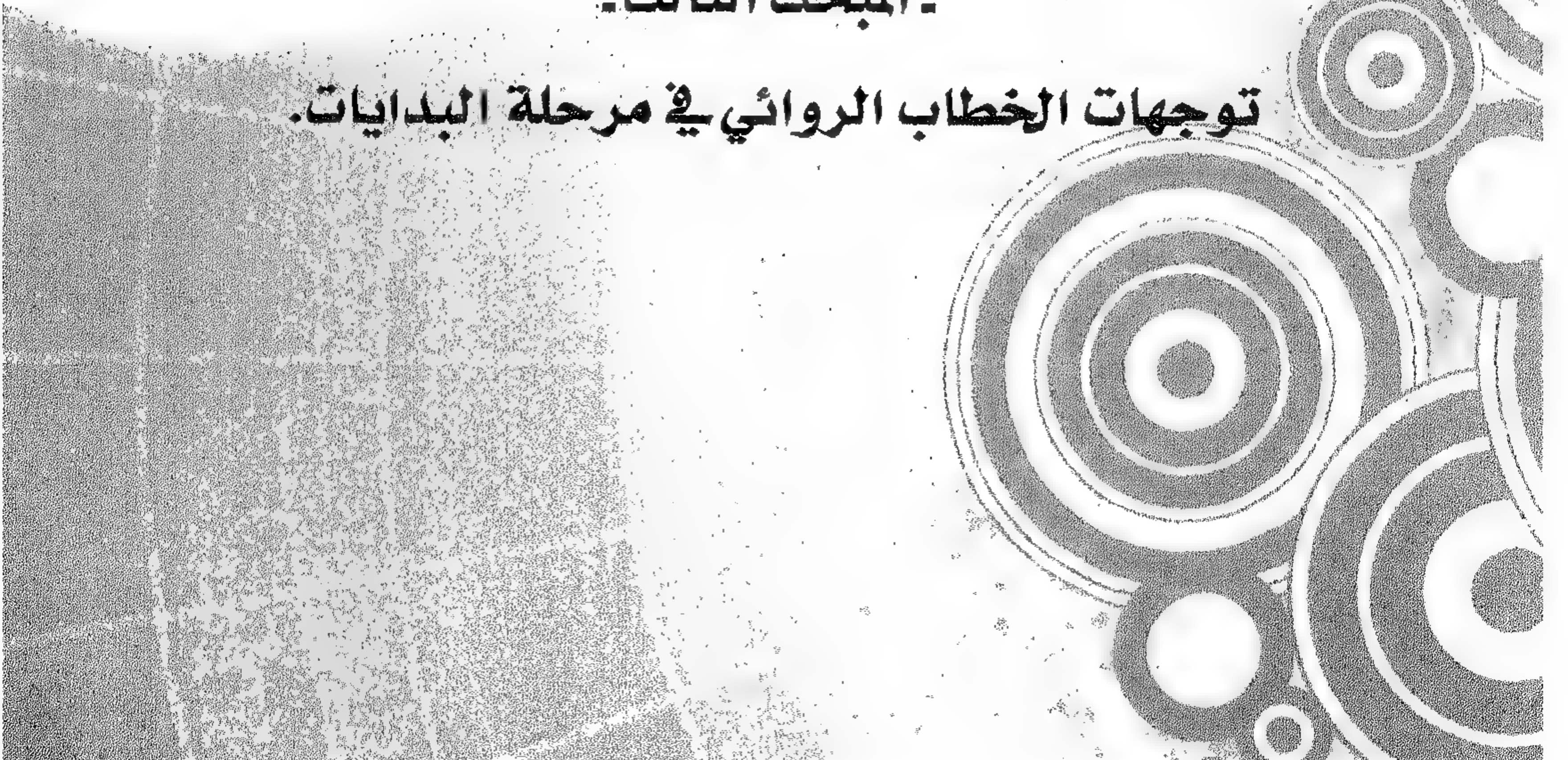
السمات العامة للخطاب الروائي في مرحلة البدايات.

- المبحث الثاني -

الحيل السردية للخطاب الروائي في مرحلة البدايات.

- المبحث الثالث -

توجهات الخطاب الروائي في مرحلة البدايات.







# المبحث الأول

السمات العامة للخطاب الروائي في مرحلة البدايات







لكل خطاب سماته، وللسمات المميزة لكل خطاب دورها البارز في الكشف عن التحولات التي قد تلحق بخطاب الرواية، بل ويُؤسس من خلالها الخطاب دعائم وجوده وملمحه العام، فهي "مجموعة من الأنشطة والأفعال التي من شأنها أن تحقق النصر وتضمن التغلب على الخصم"<sup>(١)</sup>، ومجموعة الاستراتيجيات المدرجة في بنية خطاب ما تلعب دوراً رئيسياً في منحه الفرصة للصمود والمجابهة، كما تمكنه من التأثير في الآخرين، وتكسبه القدرة على تحقيق الغاية من وجوده.

والاستراتيجيات هي مجموعة الوسائل والأساليب والاختيارات أو التدابير المرسومة التي يحيل التحكم فيها على حالة شبه برجماتية، يترسمها هذا الخطاب أو ذاك، وذلك أمر لا يمكننا نفيه عن خطاب الرواية النسائية السعودية على وجه التحديد عطفاً على الغايات التي ينشغل بها خطابها، فراهن هذه الرواية قاتل وناضل كما وكيفاً من أجل بلوغها على حدّ زعمنا.

إنها الرغبة الجامحة لدى المتخاطبين في امتلاك السلطة عبر الخطاب، وهو أمر طبيعي إذا ما علمنا أن السلطة لا تأتي اعتباراً أو ارتجالاً أو بمحض الصدفة، بل تملي شروطها الصارمة من أجل ابتكار الآليات وصناعة الأساليب وافتتان الحيل، والتي تشكل في مجملها مجموعة الاستراتيجيات التي دون اتباعها لا تبلغ الخطابات غاياتها ولا تنجز مشروعاتها، فهي السبيل لتفرداها والطريق لفرض هيمنتها على ساحة التخاطب بمقارعة الخطاب السائد خصمها العتيد، أو بالاستسلام له والخضوع لسلطته.

ولإدراك هذا الهدف، تنشغل الخطابات بابتكار الوسائل والوسائط المعدة لإحراز النصر من جانب، إلا أنها - في الوقت نفسه - تقوم على اختيار

(١) عبدالله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي - بحث في سياسة القول، صفاقس - قرطاج للنشر والتوزيع،



شخصيتها المميزة لها عن غيرها بتحديد الواسائل المستخدمة للوصول إلى غاية معينة ولجمال الأساليب المستخدمة في مجابهة ما، هدفها حرمان الخصم من وسائله القتالية وإرغامه على الاستسلام.

ولكي نقف على مقدار السلطة التي أحرزها أو يسعى لإحرازها خطاب الرواية النسائية السعودية توخياً منا لرصد تحوله كان من المهم فرز استراتيجيات أخطبة مراحلها المختلفة، أي وضع تصور لسمات كل مرحلة على حدة، وسوف تكون انطلاقتنا من رسم خارطة للسمات العامة في خطاب البدايات، ونوجزها في سمات ثلاث: السمة الأولى: الأصداء الشفاهية، السمة الثانية: الأصداء الرومانسية، السمة الثالثة: قصور الوعي بفنية الرواية.

## السمة الأولى

### أصداء القصص التراثي / الشفاهية نموذجاً:

كتابة الرواية بحد ذاتها حالة مناقضة للتاريخ الشفاهي والتقاليد الشفاهية عامةً، كونها تعتمد الكتابة مرتكزاً لها، إلا أننا نؤكد في روايات هذه المرحلة على الأثر الكبير الذي تركه المنحى التراثي. لاسيما الشفاهي منه. في خطاب البدايات، ولكأن رواياتها العشر. دونما استثناء. صدى للصيغ التعبيرية الشفاهية<sup>(١)</sup> ولطرائقها الحكائية.

إنها. في زعمنا. صدى لحالة عامة ظلت الشفاهية فيها "عالقة بالأدب العربي المكتوب قروناً متطاولة"<sup>(٢)</sup>، وقد تكون المرحلة الأولى من أشد مراحل الرواية النسائية السعودية عرضة لالتقاط تلك الأصدا، فهي من جانب تفتقر للتجربة الكتابية السابقة عليها، وتقرب. من جانب ثان. من البدايات الأولى للرواية السعودية زمنياً، إذا ما اعتبرنا سنة ١٩٣٠ ميلادية مولداً حقيقياً لأول رواية سعودية<sup>(٣)</sup>، فحتى إن قارب الفاصل الزمني الثمانية والعشرين عاماً لم يستطع التخفيف من إمكانية تأثر البدايات الأولى من هذه الأصدا المنبثة من معين الشفاهية، والتي لم تسلم منها بدايات الرواية الرجالية على حد سواء.

وحين نقول تأثر شفاهي يتوجب علينا استحضار مرحلتين من التاريخ

(١) تؤطر الصيغ التعبيرية في الثقافة البشرية في أربع مراحل: "مرحلة الشفاهية، ثم مرحلة التدوين،

تتلوها مرحلة الكتابية، وأخيراً مرحلة ثقافة الصورة" (انظر: عبدالله الغدامي، الثقافة التلفزيونية.

سقوط النخبة وبيروز الشعبي، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٥م، ص ٨ و٩).

(٢) الخبر في الأدب العربي. دراسة في السردية العربية، مرجع سابق، ص ١٤٧.

(٣) هي رواية التوأمان لـ عبدالقدوس الأنصاري، وكان صدورهما عام ١٩٣٠م.



الشفاهي تبعاً لـ بولزيمتور Paul Zumthor الذي فرّق بين الشفاهية الأولى أو المحضة وبين الشفاهية الثانية، فنقول بأن تأثر الرواية النسائية السعودية وحتى غيرها من التجارب الروائية إنما كان بالشفاهية الثانية المتولدة في مجتمع يحفل بالتقاليد الشفاهية برغم معرفته بالكتابة، إذا ما أدركنا حقيقة أن الكتابة في السرد أو الشعر ليست سوى ذلك " الأسلوب الشفاهي الذي ينجزه الأدب المكتوب " <sup>(١)</sup>.

الرواية واحدة من الأشكال الأدبية التي تأثرت بالشفاهية فنهلّت من منهلها، إمّا لعدم قدرتها على نسيان تلك الأصدا، وإمّا لتمثلها لها بصورة خرقاء على حد تعبير والتر.ج. أونج Walter J. Ong <sup>(٢)</sup>، ولنا أن نفهم خرقاء بوصفها لفظاً دالاً على قصور الكاتب في لحظة زمنية ما من تجربته عن مقاومة ما ترسخ في ذاكرته، وما هيمن عليها من اختزالات قديمة، يجدها تظهر في بعض المواطن الكتابية دون وعي منه، ودون قدرة على صدّها، وقد تعامل فرديناند ديسوسير مع هذا الأمر من منطلق أن " الكتابة نوع من مكملات الكلام الشفاهي وليس باعتبارها أداة تحويل للتعبير اللفظي " <sup>(٣)</sup>، وكأن الأمر بات مستحيلاً في أن تستغني الكتابة عن الشفاهية.

حتى أن والتر.ج. أونج قد ألح في كتابه. الشفاهية والكتابية على " أن الثقافات الثانوية <sup>(٤)</sup> لا تزال تحتفظ بدرجات متفاوتة. حتى في بنية ذات تكنولوجيا عالية. بكثير مما تتصف به الشفاهية الأولية من توجه عقلي " <sup>(٥)</sup>، مما يؤكد التفاعلية العفوية بين ما ننجزه كتابياً وبين ما نخزنه ذاكرتنا من تاريخ شفاهي طويل.

(١) أوالد ديكر ووجان ماري ستشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، مرجع سابق، ص ٥٥٥.

(٢) والتر.ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، الكويت- عالم المعرفة، شعبان ١٤١٤هـ فبراير/شباط ١٩٩٤م، ص ٢٧٦.

(٣) المرجع السابق، ص ٥١.

(٤) يقصد والتر أونج بالثقافات الثانوية تلك الشفاهية التي تتميز بها الثقافات ذات التكنولوجيا العالية في الوقت الحاضر، ويضعها مقابلاً " للشفاهية الأولية التي لم تمسها مطلقاً أية معرفة بالكتابة أو الطباعة " (انظر: المرجع السابق، ص ٥٩).

(٥) المرجع السابق، ص ٥٩.

هذا التاريخ اندست تقاليده الشفاهية المتنوعة في بنى النصوص الأدبية المكتوبة حتى بدت مرحلة الكتابة - في ظاهرها - خاضعة للشفاهية تمام الخضوع، فكيف إذا ما وجدت مثل هذه التقاليد في بيئة الرواية النسائية السعودية ما يساندها من عوامل، كتلك التي تمت الإشارة إليها في مدخل هذا الباب كتأخر التعليم النظامي الذي لم تحظ به المرأة السعودية إلا في فترة متأخرة، إلى الحد الذي سبق صدور أول رواية نسائية سعودية انطلاق التعليم النظامي تاريخياً، وحتى وإن افترضنا وجود مصادر أخرى لتعلم الكتابة أو الاطلاع على ثقافات أخرى فلا شك أن ذلك كله لا يقلل - فيما نزع - من وجود تلك الخلفية ذات الطابع الشفاهي، التي توحى للدارس بأن الكاتبة السعودية تشربت كثيراً من تقاليده وفنونه وأساليبه اللغوية، فتقدمت إلى فن الرواية محملة بملكة إرثه وخضعت لسلطته، فما الغرابة في أن تكون الاستجابة لاشتراطات النزعة الشفاهية مندسة في لا وعي الكاتبة السعودية!!

ليكن مثالنا على هذا آلية تعاطي الكاتبة السعودية مع الشكل الروائي الغربي الحديث، حيث نلاحظ أن ثقافتها القاصرة حينها لم تؤهلها لاكتناه أسرارها في مرحلتها هذه، فوقع - دون قصد منها - في قبضة ما ألفته ذاكرتها من صور قديمة للقص، تليت على مسمعها شفاهاً منذ نعومة أظفارها، حتى بدا لنا تأثير المرأة السعودية في هذه المرحلة بالشفاهية مسألة شبه محسومة في زعمنا، وإن بدت متضادة مع كثير من التفسيرات التي افترضت أن النشأة والتطور في الرواية العربية محصلة للاحتكاك بالرواية الغربية، وهو - في ظننا - إغفال لمغامرة الكاتب في تلك البدايات الأولى في روايتنا العربية التي ارتبطت أشد الارتباط بحكاياه الشعبية وسير أمتة وفنونها النثرية، وهو أمر اعتيادي في علاقة المبدع بحضارته وسياقه الثقافي<sup>(١)</sup>. ولنا في حديث عيسى بن هشام محمد المويلحي مثال قريب المنال.

(١) لا ندعي أسبقية الدراسة في هذا التفسير فقد سبق لنا الاطلاع عليه في عدد من الدراسات كمشروع عبد الله إبراهيم المعنون بـ السردية العربية الحديثة الصادر عن المركز الثقافي العربي في بيروت سنة ٢٠٠٢م، كما سبقه بها إبراهيم السعافين في دراسة له بعنوان تحولات السرد الصادر عن دار الشروق عام ١٩٩٦م.



بالتالي نؤكد على أن الرواية في شكلها الحالي " ثمرة انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي والمؤثرات الثقافية الجديدة"<sup>(١)</sup>، ويضعنا هذا التفسير على المحك مع إمكانية تحول موقف الكاتبة السعودية في المراحل اللاحقة من القيم التراثية أو الشفاهية في خطابها الروائي، وأن نتساءل عن مدى تحقق هذا التحول من عدمه! وهو ما يدفعنا أيضاً إلى التساؤل عن موقف الروائية السعودية في مرحلتها الأولى من الشفاهية وأثرها على خطابها!.

الشفاهية إذن معطى طبيعي لمرحلة تشكلت من ثقافة شفاهية بحتة إلى الحد الذي جاوز بمرحلة تدوين الرواية أن تكون مجرد نقل للشفاهي إلى الكتابي، بل هي ذلك التسجيل الخطي للرواية الشفوية ماثلة في نص الروائية النسائية ومؤثرة في عموم خطابها.

إلى جانب هذا العامل المرتبط بخصوصية واقع المرأة السعودية بإمكاننا الإشارة إلى عامل ثانٍ، وهو في الواقع تفسير ثقافي يميل نميل إليه، يجنح هذا التفسير إلى جعل طبيعة العلاقة الحميمة (المفترضة ثقافياً) بين المرأة بعموم جنسها وفن القص سبباً لذلك، فبعض التفاسير تقول: إن المرأة عُرِفَتْ حكاة في كل بقاع الأرض، قيِّمة على القص، ومنسجمة مع طبيعته المرتبطة بملكة الكلام، وسدانتها لملكة الحكيم عائدة إلى أسباب ثقافية وتاريخية قسّمت الاختصاصات، فجعلت من الكتابة شأنًا ذكورياً والشفوية شأنًا أنثوياً خالصاً<sup>(٢)</sup>،

(١) محمد براده وآخرون، الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت - المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، د. ط، ٢٠٠٨م، ص ١٦٦.

(٢) ربما فسّر هذا التقسيم السر الكامن وراء مطالبة الكاتبة السعودية المستديمة في رواياتها وفي شتى المراحل بحقها في ممارسة فعل الكتابة، فإن طالبت هند في رواية هند والعسكر الصادرة حديثاً بحق امتلاك القلم فما ذلك سوى صدى لما رددته رائدة الرواية السعودية سميرة خاشقجي قبلها بأكثر من ثمان وأربعين عاماً في مجموعتها القصصية وادي الدموع، حيث تقول بطلتها موجهة الكلام لزوجها: أرجوك .. دعني أتففس بحرية .. دعني أكتب" (انظر: سميرة بنت الجزيرة العربية، وادي الدموع، بيروت - منشورات زهير بعلبكي، ط ١، ١٩٦٥م، ص ١٥).

ولكان اختراق الأنثى لحيز الكتابة كفيل بتقويض السائد من المفاهيم وتصنيفاتها التعسفية، التي ارتضت للأنثى البقاء بعيدة عن الكتابة قريبة من الكلام، وتلك قضية نحسبها وثيقة الصلة بوعي الروائية السعودية ومؤثرة في تحول الخطاب لذا لابد لها من وقفة مطولة في اللاحق.

فلنقارن بداية بين فعل الكتابة في خطاب المرحلة الروائية الراهنة وبين فعلها في خطاب البدايات، ففي خطاب البدايات هي كتابة منكشحة على حل أزمة حالة أو آنية أو ظرفية تمر بالبطل، أو بأحد أفراد القصة<sup>(١)</sup>، وبالتالي فهي وسيط لا سؤال استراتيجي في مشروعها الوجودي عامة، زد على ذلك توجه الكاتبة إلى حكاية محدودة زمنياً ونفسياً ودلالياً، منحبة في حيز الحلقات السردية المغلقة التي تُعتبر تقليداً متأصلاً في الأدب القصصي الشفاهي، لاسيما الحكاية الشعبية، وهو - بحسب النظرية المرفولوجية: تأطير القصة في مجموعة وظائف تقوم بها الشخصيات في فترة زمنية محدودة، يتم تأديتها وفق تسلسل زمني أفقي صاعد يحدث بتتابعيته التوازي بين زمني الحكاية والحكي على حد قول فلاديمير بروب Vladimir Propp، بينما تسعى الرواية بحساسيتها الجديدة إلى اختراق الزمن وإلى كسر اعتياديه بتحقيق امتداداته الأفقية والرأسية المتشابكة.

أيضاً سجلت المرحلة قصوراً كتابياً في الإفصاح عن وعي ما بشروط الكتابة وفنيتها، ونعزو هذا القصور إلى مفاهيمها التي لم تكن تتجاوز "وضع الكتابة في خانة الأداة الوسيطة، الكفيلة بنقل مخزون ذاكرتها الشفاهية، فأنجبت خطاباً روائياً مغموراً لا علاقة له بالمتحول في نسقه الحقيقي الفاعل"<sup>(٢)</sup>، وقد تبدو مثل هذه النتيجة مبكرة جداً، إلا أن تعجيلنا بطرحها الآن يتوافق وقضية الشفاهية

(١) المثال الذي نسوقه لمثل هذه الحالة: قضية غربة في رواية البراءة المفقودة لهند صالح باغفار وهي أزمة آنية تنفرج لحظة الكشف عن سر مقتل صديقتها شهرزاد ومثلها قضية ذكرى في رواية قطرات من الدموع لسميرة خاشقجي.

(٢) سائلة الموشي، الحريم الثقيل في بين الثابت والمتحول، الرياض - دار المفردات، ط ٢٠٠٤، ١، ص ١٩.



المتغلغلة في خطاب البدايات الروائي، بالعطف على ذاكرة كاتباته الشفاهية بامتياز، المستمدة من مصادر عديدة من ضمنها قصص ألف ليلة وليلة، والتي تشكل أساليبها - في ظننا - أول نماذج مرجعياتهن الشفاهية المتأصلة، ناهيك عن سلسلة طويلة منالفنون النثرية القصصية<sup>(١)</sup>، وجميعها تصب فيما صبت فيه حكايات الليالي العربية تلك.

نفهم من الليالي العربية أن المرأة/شهرزاد نصبت سادنة للغة وقيّمة على الحكاية، وأبدت قدرة أنثوية فائقة على جعل الحكاية حلاً لأزماتها ولأزمات الرجل أيضاً فهي بالحكاية عالجت النزق الذكوري المتوحش في شهر يار، وتمكنت من تخليص النساء من مقصلة الرجل واستبداده بأنوثتها<sup>(٢)</sup>، ونفهم أيضاً أهمية القصص الثقافية والحضارية بالنسبة للمرأة، بوصفه موقفاً انطولوجياً أو حالة وجودية تستمر حياتها به، وتتوقف بمجرد أن تنضب في صوتها الحكاية، وبمثل هذه الأهمية علينا أن نتوقع منها - في بداية تجربتها الكتابية تحديداً - أن ترضخ لما تمليه عليها ذاكرتها الشفاهية، ولكأنها تتمسكبأهداب الحكيم على اعتبار أن تخليها عنه يعني تخليها عن استراتيجيات شهرزاد في الدفاع عن نفسها، وهو بمثابة الخسران المبين لسلاح ناجع حفظ على أقل تقدير كينونتها النوعية.

(١) يتجلى هذا التراث السردي الشفاهي المدون لاحقاً في بقايا الموروث الأسطوري العربي، الديني، والتاريخي، والقصص على لسان الحيوان، والقصص الفكاهي، والحكايات المرحية، الملح والنوادر، وحكايات الشطار والعيارين، وأدب الكدية، وقصص الرحلات والمغامرات، وغرائب الموجودات وعجائب المخلوقات، وقصص الفروسية، وأيام العرب في الجاهلية والإسلام، والقصص الشعبي البطولي الذي يعرف باسم السير (الملاحم) الشعبية العربية .. إلى غير ذلك من أنواع أو أشكال أو أنماط قصصية شعبية ذائعة وأصيلة وعريقة" (انظر: محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي-مقاربات سوسيو-سرديّة، المجلد الأول، الكويت- منشورات ذات السلاسل، ط ١، ١٩٩٥م، ص ٢٢٠-٢٢١).

(٢) أفدنا في فكرة العلاج من أطروحة الناقد عبدالله الغدامي حيث يقابل في ألف ليلة وليلة بين حالتين: حالة ذكورية مرضية، ومرضها سوء الظن وحب الانتقام، وحالة أنثوية مقابلة اتخذت فيها شهرزاد دور الدفاع عن جنسها البشري، محافظة على بقائه جسدياً، وسلامته معنوياً وثقافياً، وهو جنس النساء" (انظر: عبدالله الغدامي، المرأة واللغة، بيروت- المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٦٢).

يتواصل التفسير الثقافي بتأكيد على أن إطار هذا التماس الكبير بين المرأة والقص تنازعت ذاتها فيه قوتان جاذبتان: قوة أمومية جذبتها إلى الحفاظ على مكتسباتها الثقافية وأولها الحكاية الشفاهية، وقوة تحررية جذبتها للصيغ التعبيرية الجديدة، كالكتابة على غرار الشكل الروائي الغربي، ليصبح منتجها الروائي مزيجاً من تنازع هاتين القوتين، وتلك مسألة أقر بها الكثير من الدارسين لاسيما في المدى الكبير لأثر الذاكرة الشفاهية على السرديات بعمومها، فإيخنباوم Ekhenbaum أحد الذين أقروا بهذا الأثر، بل ذهب بعيداً في تقسيماته له، فأعاد أصول الرواية إلى التاريخ وأدب الرحلات، وأعاد القصة إلى الحكاية الشخصية والأدب الشعبي<sup>(١)</sup>.

والذي يبدو أن أعمالنا القصصية العصرية تحمل لقاحها من أدبنا العربي العريق، ومن قصصنا الشرقي التليد<sup>(٢)</sup>، في الإطار الأكثر اتساعاً من حدود الرواية السعودية، على نحو ما لوحظ ماثلاً في الرواية النسائية العربية عامة، ف لحظة تفحصنا لبداياتها الأولى في القرن التاسع عشر نتبين مدى توظيفها للكثير من عناصر المرويات السردية، ودورانها في أفق مشبع بالآداب القديمة، حتى بدت "تطوراً طبيعياً للمرويات السيرية الشائعة في الأدب العربي"<sup>(٣)</sup>، خذ على سبيل المثال رواية حسن العواقب. المصنفة كأول رواية نسائية عربية<sup>(٤)</sup>. نجدها توصف بأنها "مزيج من المقامة والقصة ومن الأدب والطب والجغرافيا"<sup>(٥)</sup>.

(١) انظر: صفوت محمود حنوف وآخرون، تقنيات الكتابة الإبداعية. السرد نموذجاً، حكومة الشارقة. إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، د. ط، ٢٠٠٥م، ص ٦٤.

(٢) محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، القاهرة. المطبعة النموذجية، د. ط، د. ت، ص ٦٤.

(٣) عبدالله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٢٠٤.

(٤) ترى الباحثة بثينة شعبان أنها توصلت بعد تقص طويل إلى أن أول رواية عربية نسائية يعود صدورها إلى عام ١٨٩٩ ميلادية، وهي رواية حسن العواقب أو غادة الزهراء للكاتبة اللبنانية زينب فواز، وقد صدرت عن المطبعة الهندية بالقاهرة. (انظر: بثينة شعبان، ١٠٠ عام على الرواية النسائية العربية، القاهرة. دار الآداب، ط ١، ١٩٩٩م، ص ٤٧).

(٥) المرجع السابق، ص ٥١.



أيضاً وقعت رواية الكاتب العربي في المعضلة نفسها، حين اقترحت التقاليد الحكائية القديمة حتى لو لم يتقصد استجلاؤها، كما هي عليه رواية بين القصر والصريفة للكاتب العراقي بهنام وديع أو غسطين، والصادرة عام ١٩٦٨ ميلادية، والتي طفحت بالأساليب الشفاهية رغم أن كاتبها - كما يقول أحد النقاد - تقصد كتابة رواية عصرية، بيد أننا نجد لها واقعة تحت تأثير القصص الشعبي تحديداً<sup>(١)</sup>.

ويقترّب مُنتج الرواية السعودية النسائية في مرحلته الأولى من الوضعية نفسها فيتمثل الشفاهية وسائر منظوماتها وتقنياتها: كأن يحتفي بما يعرف بالإطناب، ويستثمر المصادفة، والمفاجآت، أو يسلم السرد لراو متسلط، أو يقدم حبكة قصصية ناجزة، أو يُسيّد جانب التقريرية والمباشرة، أو ينمط الشخصيات ويسطحها، فضلاً عن الانكفاء تحت مظلة روح الشفاهية عامة بخضوعها المعهود لمبدأ التشريح البارد للوقائع والأحداث.

سنبداً برواية البراءة المفقودة<sup>(٢)</sup> لهند صالح باغفار المنشورة سنة ١٩٧٢م، وكانت من حيث المبدأ مثار جدل نقدي في مرجعيتها القصصية، حيث انساقت أصوات نقدية عديدة لجعلها منسلة من مرجعية بوليسية عطفاً على حبكة القائمة على المطاردات ذات الطابع البوليسي البحث، وهناك تفسير مغاير عبّرت عنه أصوات نقدية أخرى، ترى أن هذه الرواية تعكس طابعاً شفاهياً بحثاً<sup>(٣)</sup>، لا يروم

(١) صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠م، ص ٢١٧.

(٢) "تدور أحداث رواية غدا سيكون الخميس حول الفتاة المثقفة نوال التي لم تتجاوز الخامسة والعشرين من عمرها وهي فتاة مثقفة تعمل محررة صحفية، وتقطن مع والدتها بعد أن توفيت والدتها، وتتسم نوال بالجمال والذكاء والتفلسف، ولها عدد من الصديقات كالمياء وحصة ونبيلة حيث تجد فيهن السلوى، تعيش نوال رغم هذا صراعاً مع نفسها لخوفها من الزواج، وقد التقت في ظرف ما بشاب عربي قدم للتو من أمريكا بعد انجازه مرحلة الدكتوراه في العلاقات العامة، وبناء على إعجابه بها يطلبها للزواج فتوافق، وقد اعترض طريق هذا الاتفاق - بينه وبينها - أخوها سماء وصفاء، فقد لاحظت نوال مدى انشغاله بهما، وميله لطريقتهم المحافظة في الحياة، مما خلق بوناً بينه وبين نوال المؤمنة بتحرر المرأة. كأن يقول أحدهم عن هذه الرواية إنها "كتبت في ظل تصور شفاهي بحث" (انظر: خطاب السرد -

الرواية النسائية السعودية - الكتاب الأول، جدة - نادي جدة الأدبي، د.ط، ٢٠٠٧م، ص ١٨٤)

سوى صنع المفاجآت الفجة، حتى تضخمت سماته عن غير قصد من الكاتبة ولا وعي منها، إنها شرط المرحلة ونتاج ظرفها البدئي العام.

وقبل أن نشرع في تحديد مظاهر الشفاهية الطافحة في هذه الرواية سوف نضم إليها نموذجاً آخر صدر من بعدها بثمانى سنوات تقريباً، وبالتحديد عام ١٩٧٩ ميلادية، وتصدت لكتابته عائشة أحمد زاهر، وهو رواية بسملة من بحيرات الدموع، فهاتان الروايتان كفيلتان بتقديم صورة واضحة لما ذهبنا إليه من رأي، ندعمه بتعداد أبرز المظاهر الشفاهية فيهما، وهو ما سنجده ماثلاً. دونما شك. في روايات المرحلة بأسرها:

#### أولاً - الإطناب:

كثيراً ما توسلت هاتان الروايتان ومثيلاتهما من روايات المرحلة بآلية الإطناب المنبثقة في أصولها من فضاءات الكلام الشفاهي، حين تلج النص من باب تكرار ما قيل تواء، أو الاستطراد في وصف التفاصيل على نحو مبالغ فيه، يؤدي إلى ترهل الحدث، وضعف بنيانه دون أن يعطي دلالة عامة، أما في الروايات المتوسلة بالشفاهية عن غير قصد. كهاتين الروايتين. فينتهي الخطاب إلى تكسس على مستويي الحدث والقول وبشكل ممل، كما يؤدي إلى حالة من "التقطع أو تفخيم الأسلوب، وإلى خطاب يحمل كلاماً مليئاً بالادعاء والمبالغة التي تقتضيها الفكرة أبداً"<sup>(١)</sup>، وهي نتائج متوقعة طالما تسيد التكرار، مثلما يحدث في الحكايات الشعبية ذات الحبيكات المتشابهة والمتداخلة والمتكررة بوتيرة عالية، ولعل مرد ذلك "التشابه والتكرار والتداخل إلى شفاهية النص الحكائي الذي يعتمد الذاكرة وسيلة لحفظ الحكاية"<sup>(٢)</sup>.

(١) انظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت. مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م، ص ١٥٠.

(٢) فوزات رزق، في قديم الزمان. دراسة في بنية الحكاية الشعبية، دمشق. منشورات وزارة الثقافة، د. ط،

٢٠٠٦م، ص ٢٨.



الفصول العشرة في البراءة المفقودة جاءت مستنسخة عن بعضها البعض، وبتعابير لغوية مكرورة، ففي كل فصل تواجه بطلة الرواية (غربة) الأحداث نفسها هرباً من قبضة الشرطة، وبعد أن وُجّهت إليها أصابع الاتهام في قضية مقتل صديقتها شهرزاد، لنجدها تفلت من الشرطة بالهرب عبر مدن مصر على نفس الطريقة، وبنفس الاستحضار لسجلات اللغة ومستويات الكلام في كل فصل، فتحولت القصة في مجملها إلى سلسلة من الوقائع يأخذ بعضها ناصية بعض وفق منطق قدرى محض مما أوقع الخطاب في حالة من التكرار.

مثل تلك الحالة من السرد وإن ظن الروائي أنه يصنع من خلالها عالماً روائياً منفتحاً ودالاً، فهو - بالتأكيد - يصنع عكسه تماماً، فنجد أنه قد ضيق فضاء الرواية وخطابها، حتى ليساور كل من يقرأ البراءة المفقودة مثل هذا الشعور فيضجر من الدائرة الحكائية المغلقة التي وقعت في فخها حدّ السذاجة وهي سلبية تتبعها سلبيات أخرى كتوقعنا أن يحدث من جانب المتلقي قفزا على الصفحات أثناء قراءة الرواية، فهذا في رأي أحد الدارسين وصفاً سلبياً في الرواية، يأتي محملاً بجملة من المعلومات التي تلقى في السرد جزافاً، وتعد في منطق المغامرة الروائية حشواً وتفصيلاً، قد يلائمان الخطابات الإرشادية والتعليمية، أمّا في الرواية فلا يبعثان إلا على الملل والنفور<sup>(١)</sup>، "ولعل الجذر الإبتسمولوجي للظاهرة يكمن في ثقافة شفاهية دونت أخبارها على عجل وكيفما أتفق"<sup>(٢)</sup>.

ويمكننا النظر هنا سريعاً في رؤية مغايرة لدور سمة التكرار في الرواية عامة، وهي رؤية تتناقض مع ما اعتقدته الدراسة في هذا الشأن تحديداً، ولكنها لا ترى غضاضة في الإشارة إليه من باب الأمانة العلمية، سعيد يقطين مثلاً يراه بمثابة التوالد المستنسخ الحاضر كسمة أساسية في الرواية التقليدية والتي لاغنى لها

(١) نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، بيروت - دار الفارابي، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٦٩.

(٢) مجلة دارين، معجب الزهراني، "من الركائز إلى التراكم"، الدمام - نادي المنطقة الشرقية الأدبي، عدد

عن تقنية الوصف، الذي هو رديف السرد أو توأمه الذي لا يغادره<sup>(١)</sup>، وتلتمس دراسات أخرى العذر لإفراط المرأة في استخدام سجلات اللغة ومستويات الكلام، والإطناب في كليهما، بعدد شيئاً إيجابياً بالنسبة لها، كالنظرة التي استنتجها بوشوشة بن جمعه بعد دراسة أجراها حول الرواية النسائية المغاربية، مدفوعاً في نتيجته بنظرية رومان جاكوبسن، التي تجعل من مستوى الكتابة في الإطناب والتكرار الممل مقبولاً، حين نتعاطى معه بوصفه تثميناً للتواصل بين الفرد والآخر، وفي الرواية النسائية بين المرأة الذات الكاتبة والآخر الذات المتقلبة، لتشكل "رغبة المرأة في الانعتاق من فضاء العزلة الذي يحتمه عليها المجتمع والتحاور مع الآخر بعد أن تضخم الحوار مع الذات"<sup>(٢)</sup>.

وبين هذا وذاك نقول إن مثل هذا التكرار يوقع التراكيب اللغوية في البساطة عبر ما يعرف بعطف الجمل عطفاً يبعث على الملل أيضاً، فقد لوحظ أن روايات هذه المرحلة تعيد عن الشفاهية أحد أبرز ضرورياتها بإقامة العطف بين الجمل بدلاً من التداخل بين بعضها البعض، وكل روايات هذه المرحلة تعتبر صورة مطابقة لمثل هذه الحالة فأسطر معدودة ومحدودة قد تخبرنا بعدة أحداث كبيرة، وهي تقنية اكتسبت في السرد الشفوي شرعيتها بالتنقل السريع للراوي من حدث إلى آخر، كونه يعتمد على ذاكرته وثقافته الشفاهية في ملء فراغات القص، حتى أنه قد يضيف حدثاً جديداً في التو واللحظة، والواقع أن ذلك لا يتسق البتة مع السرد المكتوب. كفن الرواية. لكونها تؤثر سلباً، بأن تفقد الحدث الروائي تناميته الطبيعي وعمقه المفترض، وهو ما قد نلاحظه في هذا المثال الذي تعبر فيه سميرة خاشقجي عن مرحلة بأكملها دونما تريث أو تدقيق:

"ومرت الأعوام عليهم جميعاً، ضاحكة .. باسمة .. ثم مات الأب، وترك لهم ثروة طائلة .. وفي عام ١٩٤٨م نشبت الحرب بين الإسرائيليين والفلسطينيين،

(١) انظر: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٢٧٩.

(٢) بوشوشة بن جمعه، الرواية النسائية المغاربية، تونس. المغاربية للنشر، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٢٩.



وذهب أخوها الكبير متطوعاً للخدمة الطبية في بعض المستشفيات القريبة من الحدود القريبة من الحدود الفلسطينية، ذهب ولم يعد، كسبت إسرائيل المعركة .. وشرد الفلسطينيون عن بلادهم، وجاءهم النباُ باستشهاد أخيها"<sup>(١)</sup>.

## ثانياً. الحكاية الناجزة:

تتجزأ الشفاهية حكايتها منذ الوهلة الأولى لتبدو النهاية متكشفة للمتلقي، والأحداث واضحة المعالم متوقعة الحدوث، وهو ما بلورته واقعاً بعض روايات مرحلة البدايات، فبتنا نتوقع ما سيحدث لـ غربة في البراءة المفقودة منذ الفصل الثاني إلى العاشر، والحدث يأخذ المتوالية نفسها من الوقائع والظروف، وعطفاً على ما يتكشف من أحداثها اللاحقة باتت النهاية مكشوفة ناجزة.

إن تقديم الرواية للقارئ بوصفها حدثاً ناجزاً منذ بداية السرد يقترب بهذه الرواية ومثيلاتها من فن شفاهي متداول في الثقافة العربية، وهو فن الخبر، حتى تبدو الرواية بأكملها وكأنها مجرد إخبار بحادثة وقعت وكفى، فتتجه بنية الرواية إلى البساطة أكثر من اتجاهها إلى التركيب، وهو انعكاس طبيعي الحدوث، ففن الخبر<sup>(٢)</sup> يتأسس في غالبيه الأعم على البنية البسيطة، أو الأشكال البسيطة بحسب تسمية أندري يولس Jolles Andre، والبساطة منتج شفاهي بحث، كما أن التركيب منتج كتابي بحث، لذا "يصبح من الطبيعي في مجال السرد وفي غيره أن تكون البساطة سابقة على التعقيد"<sup>(٣)</sup>، أو التركيب على اعتبار "أن البنى البسيطة أسبق في الوجود من البنى المركبة لقرب البساطة من طور الشفاهية"<sup>(٤)</sup>.

(١) سميرة خاشقجي، وراء الضباب، بيروت. منشورات زهير بعلبكي، د.ط، ١٩٦٥م، ص ١٧.

(٢) الخبر فن من فنون العرب يقصد به "ما أتاك عن مستخبر، والخبير العالم بالخبر، وهو المخبر أيضاً" (انظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي. دراسة في السردية العربية، بيروت. دار الغرب الإسلامي، ط. ١، ١٩٩٨م، ص ٤٨).

(٣) المرجع السابق، ص ٣٦٢.

(٤) المرجع السابق، ص ٣٦٤.

ولمثل هذا السبب تتوقع الرواية في مرحلة البدايات أو روايات النسق التقليدي في البنى البسيطة ذات الحدث المكشوف للقارئ كرواية البراءة المفقودة أو رواية بسملة من بحيرات الدموع، فالثانية لم تخلُ بنيتهما الحكائية الناجزة من بساطة، ظهرت في معاناة بطلتها أفنان وحرمانها من العيش مع والدتها وأخوتها وتحملها قسوة زوجة الأب ووالدها المستسلم لهذه الزوجة، لتنتهي على حدّ تعبير إحدى الدراسات إلى "نص متوقع لم يصل إلى النضج الفني .. مما جعلها تسوق سردها بواقعية أقرب إلى الخبر"<sup>(١)</sup>.

### ثالثاً - ثنائية الخير والشر:

تنظر المرحلة الشفاهية إلى الحياة بموقفين متقابلين: شر مطلق أو خير مطلق، وتكرس خطاباتها لخدمة هذه الثنائية ولا غير، وهو الموقف ذاته الذي تركز فيه الخطاب الروائي في هذه المرحلة، فظل حريصاً كل الحرص على فرز وتصنيف واقعه بين خير وشر ولا غير، وقد انعكس هذا مباشرة على الشخصيات بتنميطها وتسطيحها إلى أحد هذين الموقفين، وفي كليهما تبقى الشخصية في الغالب غير معقدة، وأقرب إلى الأشخاص العاديين، أو التاريخيين الذين لهم صفات وسمات واضحة تتعلق بهيئاتهم الخارجية"<sup>(٢)</sup>.

### رابعاً - هيمنة السارد:

يستقي هذا الخطاب زاوية الرؤية من الموقع ذاته الذي يتخذه راوي القصص الشفاهي، وهو موقع سلطوي خالص، يتخذ فيه السارد موقع العليم المتحكم من خلال ما يفرضه على الشخصيات والأحداث والخطاب من سلطة متناهية، تماماً كما يفعل الراوي العليم حين يتخذ "لنفسه موقعاً سامياً يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث

(١) المرجع السابق، ص ١٩٢.

(٢) رفيدة الطالعي، الحب والجنس والحرية في النص الروائي في الخليج، بيروت - مؤسسة الانتشار العربي،

ط ١، ٢٠٠٥م، ص ٢٦.



الرسمي باسمها .. فيقول لنا ماذا قالت، وماذا رأت، وماذا سمعت، وفيما فكرت، وكيف تصرفت، لذلك فإن النقاد يطلقون على هذا الصنف مسمى الراوي العالم بكل شيء، أو الراوي العليم، وهذا النمط من الرواية هو المهيمن على معظم القصص التقليدي في الوطن العربي، ويُعزى ذلك "إلى أن القصة العربية الحديثة ما تزال تحتفظ ببقايا شفوية"<sup>(١)</sup>، ثم أن ضمير الهولاء حظوة خاصة بين الضمائر السردية، فهو لدى بعض النقاد أكثر الضمائر تداولاً، وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين، وأدناها للفهم لدى القراء، ولهذا نرجح حضوره بين السراة الشفاهيين أولاً ثم انتقاله لمن جاء بعدهم من السراة والكتاب<sup>(٢)</sup>.

ولنا في رواية بسملة من بحيرات الدموع مثال مناسب، فصوت الساردة يهيمن على كل شيء فتبدو أفكارها الخاصة ومعتقداتها ومواقفها لا مواقف من تروي نيابة عنهم طافحة على سطح الخطاب، دون أن نبذل عناء جهد للكشف عن تلك المواطن، تقول معبرة بصوت الأم الضعيفة المسكينة البسيطة في تعليمها ومستواها الاجتماعي:

"نحن في عصر يتسم بحرية الفكر.. بحرية الرأي .. عصر يتسم بالحيوية والنشاط، وأنت تكبت حرية أولادك وتحبس رغباتهم"<sup>(٣)</sup>.

وتقول واصفة من منظورها موقف الأب المتسلط على زوجته وأولاده:

"ذهلت الزوجة حين سمعت هذه الكلمات .. يا لها من كلمات جارحة أليمة نطقها بكل سهولة ويسر، نطقها ولم يفكر في تصدع جدران أسرته، ولم يفكر في تزلزل أركانها وضياع مستقبلها، نطقها وكأنها كلمة عابرة من قاموس كلامه

(١) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، القاهرة- دار النشر للجامعات، ط٢، ١٩٩٦م، ص ١٠١.

(٢) انظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، الكويت- عالم المعرفة، عدد ٢٤٠، شعبان ١٤١٩هـ، ديسمبر/كانون الأول ١٩٩٨م، ص ١٧٧.

(٣) عائشة أحمد زاهر، بسملة من بحيرات الدموع، جدة- نادي جدة الأدبي، د.ط، ١٩٧٨م، ص ١٥.

السهل، يا الله.. هل استغنى عنها بهذا المقدار .. لا .. مستحيل! هل أصبحت بهذه التفاهة والرخص .. غير معقول!"<sup>(١)</sup>.

فمن الواضح أن هذا الصوت المتأثر لم يكن صوت الأم المكلومة ولكنه صوت الراوي الذي بدا غير قادر على إخفاء مشاعره تجاه أحداث تكفل بروايتها، ومثل ذلك كثير كتكفل الساردة باستعراض شعور مازن حينما حطت قدمه للوهلة الأولى مدينة الرياض بحثاً عن أخته أفنان:

"هاهو الآن في الرياض حيث توجد أفنان. يبدأ الآن التدخل السافر للمؤلفة. ما أبدعها من مدينة مترامية الأطراف .. بعيدة الجهات، كثيرة الصخب، فهذا مسافر مودع، وذاك قادم محي .. وتلك حقائب محمولة .. وأخرى قد وضعت .. حركة دائبة في قاعة المطار .. جعلتها كخلية نحل.." <sup>(٢)</sup>.

جاء هذه الهيمنة بات طبيعياً أن تدير الساردة الشخصيات بمستوى واحد من التفكير والوعي دون مراعاة للمستوى التعليمي، ولا للعمر ومقدار تجربة الحياة، فتعبير الأم عن الحرية هو نفسه تعبیر الطفلة أفنان لحظة طلاق والدتها: "وكان طلاق والدتها انذاراً ببدء تعاستها" <sup>(٣)</sup>، وهذه الهيمنة تقوض المسافة الضرورية والمفترضة بين السادر وشخصيات الرواية من جانب، وتقوض من جانب آخر المسافة بينها وبين ما يصوره المؤلف من رؤى وما يبثه من رسائل في عمله الروائي من جانب آخر، فتتكشف أمامنا مقدرته الضعيفة الواهنة على ممارسة لعبة التخفي وبتلك الأساليب السردية المتواضعة.

بهذه الأمثلة المراوحة بين الإطناب والحكايات الناجزة وهيمنة السارد يتضح لنا أن الشفاهية سمة بارزة من سمات الخطاب الروائي في مرحلة البدايات،

(١) بسمة من بحيرات الدموع، ص ١٦ .

(٢) بسمة من بحيرات الدموع، ص ٤٢ .

(٣) بسمة من بحيرات الدموع، ص ٢٨ .



ومكوناً أساسياً قلما تخلو من هيمنتها رواياتها، وهو حكم لا يمكننا حصره في البدايات فقط، بل نتوقع تواجده في بعض نماذج المراحل التالية بانين توقعنا هذا على النظرة الأولية العامة على منتج الرواية النسائية السعودية عامة، وهو ما يتوجب علينا التحقق من مدى صحته.

## السمة الثانية .

### الأصداء الرومانسية

لتكن إشارة نوال لموقفها من الأدب العربي في غدا سيكون الخميس منطلقاً لتتبع هذه الأصداء، فهي بعبارة صريحة تريد واقعاً أدبياً مغايراً "للأدب الذي لا ينطوي إلا على الرومانسية المتطرفة، أو الغرائزية الرخيصة عبر حوادث عاطفية .. أو البعيد عنا في غيبوبة عن الوعي، أين الواقع في أدبنا الحياة! .. الصراع! ما نمربله! ماذا يقرأ النشء غير ما هو سهل ورخيص بحكم السن وقلة التجربة، وجاذبية هذه النوعية من الكتب، ليشبعوا بها وبأفكارها البعيدة عن الواقع .. تلك الأفكار التي تخدّر عقولهم كتعاطي المخدرات"<sup>(١)</sup>، وهي توحى بمطالباتها المستميتة تلك نشعر أننا حيال فتاة تعي دور الأدب وتتفهم خطورته، وتؤكد على أن تطرفه رومانسياً قد يقصيه من شرف أداء هذا الدور، لذا فروايتها توحى بأننا حيال مشروع خطابي تلتقي ساردته مع المفهوم الحقيقي الذي تطرحه الفلسفة الرومانسية، أو ما يكاد يجمع عليه وعي الرومانسيين بالأدب الصحيح، فهو في عرفهم "أدب التحرر والانطلاق أو أدب الكشف والريادة"<sup>(٢)</sup>.

ولا تكتفي هذه الرواية بإعلان إدراكها للتوجه الرومانسي بل تؤكد بطرحها القضية الأكثر حضوراً في الفلسفة الرومانسية، وهي تصعد الفردية في مقابل المجتمع من باب "أن الرواية الرومانسية تفسح مكاناً واسعاً لشخصية الفنان بتركيز قوة الملاحظة على نفسه بدلاً من توجيهها للغير"<sup>(٢)</sup>، وهو ما يبرر المواجهة المتكررة بين بطلات هذا الخطاب وبين مجتمعاتهن، بوصفها مساحة فكرية توجهت

(١) هدى الرشيد، غدا سيكون الخميس، د.ط، ١٩٧٦م، ص ٤٣.

(٢) حلمي مرزوق، الرومانتيكية والواقعية في الأدب. الأصول الأيديولوجية، د.ط، ١٩٨٢م، ص ١٥.



إليها الأنظار مع إرهابات الثورة البرجوازية في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر، وبقيت آثارها مستمرة، إلا أننا سنتوجه إلى نوال الساردة التي تكفلت بحمل مسؤولية هذا الوعي بالرومانسية، وأيضاً إلى ساردات روايات مرحلتها، لنسأل عن مدى تمثل خطابهم لهذا الوعي بصورة فعلية؟ ثم هل كانت المرحلة والظروف المحيطة بها واعية بالأهداف النبيلة للفلسفة الرومانسية لتكون قادرة على تقديم أدب كفيل بتحقيق التحرر الداخلي المنشود وتفجير طاقات الرد تجاه سلطوية الجماعة؟.

يأتي هذا السؤال على خلفية المرحلة التي تركز في مناجاتها خطاب البدايات بفترته الممتدة من أواخر الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات، وفيها تعالى صوت الليبرالية في العالم العربي، وليست الرومانسية. كما هو معروف. إلا ذلك الصدى المتولد عن النزعة الليبرالية، أو النزعة التحررية البالغ حد التطابق في كثير من الأحيان. كما يقر بذلك رائدها فكتور هوجو Victor Hugo -معتبرا الرومانتيكية هي الليبرالية في الأدب<sup>(١)</sup>، وهذا هو لسان حال المرأة على منوال تصوير رواية بسملة من بحيرات الدموع لهذا العصر، الذي "يتسم بحرية الفكر، بحرية الرأي، عصر يتسم بالحيوية والنشاط"<sup>(٢)</sup>.

نقر بأن مثل هذه المفاهيم عالقة بمتون الرواية النسائية السعودية ممثلة في سميرة خاشقجي وهدى الرشيد وهند باغفار، فما قدمنه يبدو في ظاهره طموح ممثل للمرحلة، وفق التوجه المنافع عن الحريات عامة، والمدافع عن المرأة خاصة، لاسيما في مطالبته المتكررة بالمساواة مع الرجل، فـ خاشقجي سعت في رواياتها الست إلى "تصوير مكانة المرأة السعودية والعربية واقعياً، وتعكس حقوق المرأة حتى من خلال ممارسة الكتابة الرومانسية عاكسة بذلك حق المرأة فيه، وأن الأمر

(١) الرومانتيكية والواقعية في الأدب، مرجع سابق، ص ١٨ .

(٢) بسملة من بحيرات الدموع، ص ١٥ .

ليس قاصراً على الرجل"<sup>(١)</sup>، ولها من العبارات الصريحة في هذا الشأن الكثير حتى أن سميرة خاشقجي تصر على هذا التوجه حتى في مجموعات القصصية وادي الدموع لنجدها تنافح عن حقها في كتابة القصص العاطفية بوصفها منتجاً رومانسياً فتصرخ:

"وما العيب في كتابة القصص العاطفية؟ أن أدعو في قصصي إلى مبادئ ومثل وقيم أخلاقية، أعرض مشكلات المجتمع وحلولها؟ أسهم بنصيب في بناء صرح وطني؟ وهل حُرِّم على المرأة أن تكتب؟"<sup>(٢)</sup>.

وهي تُجِِّر المناسبات الاجتماعية لتعلن عن خطابها ضمناً عن مقاصد بعيدة لمعنى التحرر، فتصف العرس بأنه "إطلاق للنفس من إسارها، وتحرر من بعض قيود تفرضها البيئة"<sup>(٣)</sup>.

وهي إن كتبت لا تبحث عن حرية مشروطة كما يريد الرجل منها ولسبب بسيط هو أن المجتمع الذي تعيش فيه المرأة الكاتبة "لم يهضم بعد كل الحريات التي ينادي بها..<sup>(٤)</sup>، بل أعطى المرأة حرية وطلب منها مقابل ذلك أن تكون دائماً على صواب لتصبح حريتها "عرجاء .. حرية .. زائفة لا تعطيها حقها للنهوض والتقدم، اتركوها تكتشف نفسها بنفسها، اتركوها تستشف ما تنبض به عروقها ويجيش بصدرها، ويخفق في قلبها ويجول بخاطرها"<sup>(٥)</sup>.

والذي يبدو أن رومانسية هذا الخطاب حتى وإن جاءت متوائمة مع التوجه المتسيد آنذاك لم يلقَ ترحيباً في المجتمع المحافظ كمجتمع المملكة العربية السعودية،

(١) عبد الرحمن بن محمد الوهابي، الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية - النشأة والقضايا والتطور، القاهرة - دار العلم والإيمان، د. ط، ٢٠٠٨م، ص ٧٧.

(٢) وادي الدموع، مرجع سابق، ص ١٢.

(٣) سميرة بنت الجزيرة العربية، قطرات من وادي الدموع، بيروت - منشورات زهير بعلبكي، ١٩٧٣م، ص ٢٨.

(٤) وادي الدموع، ص ١٤.

(٥) وادي الدموع، ص ١٤.



فأحدث " نوعاً من الصدمة لوجهة النظر التقليدية بتلك الرؤى التي سعت لتحطيم المحظورات"<sup>(١)</sup>، على الرغم من مجافاته مكانياً للبيئة السعودية، ولجوئه إلى البيئات العربية الأكثر تحراً كمصر ولبنان، وهو تجنب مقصود، مما دعانا لعدّه واحداً من الحيل السرديّة التي ابتكرها خطاب البدايات، والتي ستجىء مناقشتها في حينه.

الملاحظ انغماس خطاب هذه المرحلة في مظاهر الرومانسية حتى أن تجلياتها بدأت تظهر في عناوين الروايات، تلك العناوين المستقاة من المعجم الرومانسي، فحالة البكاء بما يصاحبها من دموع جارفة تمثلتها عناوين: ذكريات دامعة وقطرات من الدموع وبسمة من بحيرات الدموع، وتبلورت كأبة الحياة ومسحتها الحزينة في عناوين: ودعت أما ليو وراء الضباب وصحوة الأموالبراءة المفقودة وما تم الورد، وجميعها أبرزت صورة رومانسية أرادت - دائماً - التعبير عن مشاعر الحزن والكآبة، ونغمات البكاء واليأس والشعور بهشاشة الحياة، ودنو شبح الموت وتجلياته المعروفة.

العناوين ماهي إلا صورة مصغرة لارتباط هذا الخطاب بالمقولة الرومانسية، بينما الصورة الأكثر اتساعاً تقدمها لنا متون الروايات، ولننطلق من روايات سميرة خاشقجي التي نلمس فيها قدراً كبيراً من سمات هذا التوجه، لاسيما أن فلكها الذي دارت فيه هو فلك العاطفية، وهي صورة واضحة من صور نكوص الرومانسيين عن تيارهم الثوري في لحظة تأسيسه، بالانغماس في اللون العاطفي كما فعلت سميرة خاشقجي، مع سعيها الحثيث والملاحظ لإبراز العديد من مظاهر الرومانسية، والتي سنستعرضها عقب هذا المثال الحي لذلك النكوص والتناقض في توجهها الرومانسي.

مثالنا هو: الفتاة المثقفة التي وجدناها تستमित في الدفاع عن حريتها، وتناضل من أجل أن تكون نموذجاً للفتاة العصرية الحرة حتى في خيار الزواج، وجدناها

(١) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ٧٨.

تعيش في مجتمعات بديلة بلغت الفتاة فيها من الحرية مبلغاً بعيداً، فعبرت عن بطولات يعشن في فضاءات جنيف ولبنان ومصر، وهي بهذا لا تقدم النموذج الحقيقي للفتاة السعودية التي تكالبت من حولها العادات والتقاليد والمحظورات بشتى أصنافها، ولك فقط أن تنظر في رواية بريق عينيك وفتاتها التي لا تكاد تغادر شاطئ الروشة بلبنان، الفتاة شروق التي تزاوّل بين جنباته الحرية المتناهية، ابتداءً من ارتداء الملابس الخاصة جداً، وشبه العارية وانتهاءً بالسباحة بها أمام الناس، كما لا يمانع والدها من أن تعمل مضيعة طيران رغم صغر سنّها، فتطوف العالم ومطاراته في حرية لم تكن معهودة البتة في واقع المرأة السعودية آنذاك، ولا نبالغ إن قلنا إنها وظيفة ما تزال حتى اللحظة ونحن على عتبات العام ٢٠١٠م غير مطروحة ضمن خيارات الفتاة السعودية إلا فيما ندر.

نعني أن هذا الخطاب قفز إلى تصوير حرية لا تمس الواقع الحقيقي للمرأة السعودية، وقفز أيضاً في تعبيره عن عاطفتها، والتي شغلت مساحات واسعة منه متمثلة في قصص الحب والغرام التي انتشرت بشكل واسع في هذا الخطاب لاسيما لدى سميرة خاشقجي صاحبة العطاء الروائي الأكثر في هذه المرحلة، ونحسب أن مثل هذا التوجه ليس مستغرباً في مرحلة تحفل بالعاطفة وقصصها الغرامية، وهو ما يمثل الجانب الرومانسي ويجسده، وإن كان تمثيلاً غير متوائماً البتة مع طبيعة المجتمع الذي تنتمي هويتها إليه، وهنا يمكننا القول إن الصدى الرومانسي متحقق الوجود في هذا الخطاب إلا أن أبعاده لم تتجاوز الحد الأدنى في فلسفته.

ونؤكد أيضاً على أن وجود قصص الحب وبهذا الكم في خطاب البدايات مسألة تنزل في سياقها الطبيعي، وتحل في نصّها اللائق بها، ونظراً لمثل هذه الأهمية سوف نؤجل النظر فيها إلى المبحث الثالث من هذا الفصل، كون التوجه العاطفي حضر كتوجه رئيسي في توجهات خطاب المرحلة الأولى، إلا أن ما يمكننا إضافته في العلاقة بين الحب والخطاب هو أن الحب - في هذه المرحلة - أشبه ما يكون بالحيلة التي تم استثمارها كمدخلٍ لعرض قضايا المرأة السعودية، لنكتشف أن التعليم طرق



من باب الحب، والزواج والطلاق طرقاً من باب الحب، وثقافة المرأة وتحررها جاء من باب الحب أيضاً، حتى صار بمثابة المؤطر الذي تنضوي فيه كل مشاكلها، والمعبر الآمن الذي يحمل خطابها إلى متلقيه بسلام بحسب رؤية خطابها.

هذا الاحتفاء بالحب على هذه الشاكلة تتمثله رواية بريق عينيك بشكل أدق عبر تلك الموجة الرومانسية الصارخة الظاهرة في المواقف الغرامية والمواقف المساوية وتحديد المكان، فضلاً عن جملة مواقف تحدثها الصدفة ولا غير.

وزيادة على احتفائها بقصص الغرام والحب والشوق الملهب تأنس سميرة خاشقجي بالحزن وتبعاته مثلما هي حال روايتها الأولى ودعت آمالي، فهذا الحزن الكاسح رابط وثيق بالرومانسية، ودليل قاطع عليها لاسيما أن قصة الحب انتهت بمأساة عمّقت هذا الحزن ورسخته، فتلجأ كثيراً إلى الطبيعة، وتركن إلى البحر وصخوره، تلك الصخور التي ارتبطت بالرومانسيين، وعبرت عن هربهم من الحياة حين يضيق بهم واقعها، ورواية ذكريات دامعة لا تنفك تذكر صخرة الرومانسيين وعلاقتها ببطلة الرواية.

وإن كان هذا هو حال ما سبق من روايات فرواية مأتى الورد "تغترف من بحر الرومانسية الرحيب، وتنطق بكل شعور وجداني ملتهب.. وتتحدث عن الذكريات والحب والدموع"<sup>(١)</sup>.

أما ما يمكننا الانتهاء إليه. في مسألة التحام الخطاب بالرومانسية ووفاء نماذج لأصدائها. فنقول في شأنه: إن الاتجاه الرومانسي كان الأقرب لكاتبة مرحلة البدايات من أشكال التعبير الأخرى في الرواية النسائية السعودية، ربما لضيق عالمها ولصغره ولمحدودية خياراته، وربما لقلّة مصادر الخبرة والثقافة لديها، فنهلّت تلقائياً مما هو سائد ومهيمن، على اعتبار أن الفترة التي ظهرت

(١) محمد السيد الديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية، القاهرة. المكتبة الأزهرية للتراث ط٢،

١٩٩٥م، ص ١٦٥-١٦٦.

فيها الرواية النسائية السعودية فترة تعاطت مع الرومانسية وتمثلتها، وبالتالي فالرومانسية لم تكن نتيجة اختيار، بمعنى أن تختار الكاتبة كتابات ذات طابع رومانسي، وتفرض الأصداء الرومانسية عليها وجودها لتنتهي إلى تعامل يسوده قصور الأدوات والعجز عن الرقي إلى الهم الاجتماعي، أو التحرر الحقيقي على سبيل المثال، حتى أن كتاباتها تتبلور في خواطر ذاتية أقرب إلى المدرسية منها إلى الفنية الواعية، وقد عبّرت عن هذا المعنى إحدى الكاتبات السعوديات بقولها:

"في تصوري بالنسبة للغالبية التي أقرؤها، هي تبدو نتيجة عجز، نتيجة انطواء الذات، ورؤيا قاصرة، أحيانا تذكرني بما تكتبه الطالبات الصغيرات، أو من هنفي سن المراهقة لصديقاتهن في الأوتجراف، هذه الكتابات لا تمثل في معظم ما يكتب أصالة"<sup>(١)</sup>.

ما نريد الوصول إليه: أن مثل هذا الامتثال والخنوع لفلسفة معينة كامتثال هذا الخطاب للرومانسية لا يعني بالضرورة قدرته على تحقيق المراد من ورائه، فثمة فارق كبير بين أن نؤمن بموقف فلسفي معين وبين أن يكون لدى خطابنا الروائي القدرة الكافية للتعبير عنه، وتمثل هذه المعضلة واحدة من معضلات الرواية السعودية على امتداد مراحلها، حيث البون بين ما نستشعره لدى الروائيات من طموح ورغبة وبين ما عبّرن عنه فعليا في منتجهن.

بلوغنا مثل هذه النتيجة ينضوي تحت تصور عام لكيفية تفاعل عموم الرواية العربية مع الملمح الرومانسي، فبقدر ما استجابت في مراحلها الأولى لتوجهاته اعتورتها جوانب سلبية أوجزها طه وادي في "تخلف الشكل والمضمون إذ صارت أقرب إلى الحكاية عند كتابها، فيهتمون فيها بقص الحدث والصياغة القدرية للبناء التي تدع للمصادفة والحظ والنصيب كل قدرة وإمكانية على صياغة حياة

(١) مجلة قوافل، الرياض. نادي الرياض الأدبي، العدد الرابع، رمضان ١٤١٥-١٩٩٥، ص ١١٥.



الناس في الرواية...، وعلى هذا تفقد الرواية في منتج ممثلي التيار. غالباً. منطقيتها ومعقوليتها وتصبح الشخصيات بالتالي غير مقننة فنياً، وغير قابلة للتبرير"<sup>(١)</sup>، وهي محاور تشكل في زعمنا. سمة ثالثة لخطاب هذه المرحلة سنتناولها تحت مسمى قصور الوعي النقدي بفنية الرواية.

---

(١) طه وادي، صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة. دار المعارف، ط٢، ١٩٨٠م، ص١٢٥.

## السمة الثالثة .

### قصور الوعي بفنية الرواية

لم تكن إشارتنا . فيما سبق . إلى تناقض الخطاب الروائي في مرحلة تمثله للرومانسية من باب إدانته بالقصور بل لتبيان الملامح العامة التي انتظمت خطابيه وشكلته ، أما قصور الوعي النقدي بالكتابة الروائية فأمر لا مناص من وجوده في شتى البدايات: بدايات الكاتبة السعودية وبدايات غيرها من الكاتبات العرب ، بل لربما واجهت الكاتبة الغربية في بداياتها الأولى المصير نفسه ، فالقضية . على ما يبدو . مسلم بها في تاريخ الكتابة النسائية بعمومها والعودة إلى غرفة فرجينيا وولف Virginih Woolf تثبت هذا ، فقد أقرت وولف " بأن النساء مقيدات إزاء الكتابة بسبب الظروف التي تحرمهن من التعليم ومن الوصول إلى البشر " <sup>(١)</sup> ، وهي ظروف تتشعب وتمتد لتلامس واقع المرأة الثقافى والاجتماعى والسياسى والدينى ، ولا مجال في مثل هذا المقام لتفنيدها بل سننتقل مباشرة إلى ما أحدثته من قصور في وعي الكاتبات بفن الرواية وقصور وعيهن بذواتهن ، وفيصلنا فيما ندعيه ما قدمته مدونة هذا الفصل من مظاهر دالة على هذا القصور وسوف نستعرضها في صورتين:

أولا . قصور الوعي بجنس الرواية الأدبي وفنيته .

ثانيا . قصور الوعي بالذات لدى الكاتبة .

لا شك أننا نعول كثيراً على دور العلم وما يوازيه من تجارب وخبرات إنسانية مكتسبة في شتى شؤون الحياة ، والرواية فن له أصول وتقنيات وعناصر ينبثق من

(١) رضا الظاهر ، غرفة فرجينيا وولف ، دراسة في كتابة النساء ، دمشق - دار المدى ، ط١ ، ٢٠٠١م ، ص ٧٢ .



خلالها كجنس أدبي يتطلب شيئاً من المعرفة لفك مغاليقه، لهذا بدا أثر ندرة فرص التعلم من ناحية والافتقار إلى التجربة الكتابية من ناحية ثانية بتغيب وعي الكاتبة السعودية بهذا الفن، على الرغم من تزامنهما التاريخي مع ظهور الرواية الفنية السعودية في ملحق الرجال، حين صدرت رواية ثمن التضحية لحامد دمنهوري والتي عدّها النقاد منطلقاً لتاريخ الرواية الفنية السعودية، وذلك عام ١٩٥٩ ميلادية، وليصادف أيضاً موعد ولادة أول رواية نسائية سعودية ممثلة في رواية ودعت آمالي لسميرة بنت الجزيرة العربية أو سميرة خاشقجي.

يلزمنا القول للتنبية بأنه ليس في وسعنا التعويل على التزامن التاريخي كشرط أساسي لظهور روائية سعودية واعية بهذا الجنس الأدبي، ولا برواية نسائية فنية إذا ما رصدنا القوة الأكثر تأثيراً والمتمثلة في العاملين الأساسيين في صنع هذا الوعي وهما: التعليم والتجربة الحياتية النسائية، وقد غابا عن مشهد الرواية وإنضاف البعض عاملاً ثالثاً نظنه نتاجاً طبيعياً للعاملين السابقين، ذلك العامل هو التناقض بين الكتابة والمرأة<sup>(١)</sup>.

إذن ما سنلقاه من قصور فني في ودعت آمالي تكرر فيما جاورها من روايات استنسخ بعضها البعض، فأغلب كتاباتها لا يزلن يتحسسن الطريق إلى الرواية دون أن يمتلكن الوعي بشروطها، يقول سلطان القحطاني بعد تفحصه البراءة المفقودة: " نجد أنفسنا على مسافة بعيدة جداً عن الرواية الفنية وبكل المقاييس فليس هناك إمكانية لتسميتها رواية، أو مناقشتها كرواية على الإطلاق"<sup>(٢)</sup>، وإلى ذات النتيجة ينتهي بعد تفحصه رواية بسمه من بحيرات الدموع فهي رأيه "حكاية

(١) (التناقض بين الكتابة والمرأة) مفهوم تنتجه المعادلة الاجتماعية من حيث "أن الكتابة والمرأة مفهومان نقيضان، وقد ظلت هذه المعادلة شبه ثابتة، وما زالت بشكل أو بآخر سارية، وتؤكد هذه المعادلة الاجتماعية على أن التناقض بين الكتابة والمرأة في المجتمع السعودي تتبع من علاقتهما المتناقضة بملكة التواصل مع المشاعر والقدرة على التعبير جهاراً وبصوت مرتفع" (انظر: خطاب السرد، مرجع سابق، ص ٢٤ و ٢٣).

(٢) الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها، مرجع سابق، ص ١٤٤.

ساذجة ممكن أن تحصل بعض أجزائها بينما يتعذر حصول الأجزاء الأخرى لعدم اتفاقها مع طبيعة القصص<sup>(١)</sup>.

ويعمم منصور الحازمي حكم القصص على السلسلة الروائية التي صدرت للكاتبة سميرة خاشقجي فهي "على كثرة ما كتبه من روايات لم تستطع أن تقدم أي عمل سردي له قيمة فنية"<sup>(٢)</sup>، ويؤكد خالد الرفاعي هذا المنحى بقوله: "إننا لا نلتقي في هذه المرحلة إلا رواية واحدة يمكن أن نطلق عليها مصطلح رواية، وهي رواية غداً سيكون الخميس لهدى عبدالمحسن الرشيد، وذلك لأنها تعتمد البناء الفني للرواية، وتجليه في المتن بحبكة جيدة..<sup>(٣)</sup>".

نميل فعلياً مع هذا الرأي الذي تردد صداه كثيراً في الدراسات النقدية حول رواية غداً سيكون الخميس<sup>(٤)</sup>، والتي عدّها النقاد الرواية المؤسسة لرواية فنية سعودية نسائية، فقيمتها الفنية يمكن أن تقابل القيمة التاريخية لرواية ودعت آمالي لسميرة خاشقجي كونها أول رواية نسائية سعودية.

يصل بنا هذا الخيط الرفيع بين ما استوفته غداً سيكون الخميس وما افتقرت إليه الروايات المحايثة لها إلى سرّ قصور الوعي بفن الرواية وأثره في تشكيل خطاب البدايات، ولهذا علينا أن نجعل من النص مضماراً لعقد مثل المقارنة.

بداية، نرى أن مسألة الريادة الفنية لـ غداً سيكون الخميس ينبني عبر

(١) المرجع السابق، ص ١٤٧.

(٢) منصور بن إبراهيم الحازمي، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، الرواية، المجلد الخامس، دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ط ١، ٢٠٠١م، ص ٣٩.

(٣) خالد الرفاعي، الرواية النسائية السعودية - قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن، الرياض - النادي الأدبي بالرياض، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٤٢.

(٤) يقول سلطان القحطاني "وقد تمثلت الكاتبة - يعني هدى الرشيد - روح حامد دمنهوري وإبراهيم الناصر، هذان اللذان وضعوا بذرة الرواية الفنية في أواخر الخمسينيات" (انظر: سلطان بن سعد القحطاني، الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها ١٩٢٠ - ١٩٨٩ من دراسة تاريخية نقدية، القصيم نادي القصيم الأدبي، ط ٢، ٢٠٠٩م، ص ١٤٩).



ظرفها المرحلي بالدرجة الأولى، ففي سياقها الزمني الذي أنتجت فيه قد تتميز، كما لا نشك بأنها الأشد تماسكاً من حيث البنية في سياقها أيضاً، يشفع لها كونها تحمل خطاباً له قضيته الخاصة وأهدافه الواضحة وهذا بحد ذاته الأهم بالنسبة إلى هذه الدراسة، بيد أنها لا تفي بكل شروط الفنية، فالفنية وعلى الرغم من مجمل الملامح الإيجابية السابقة ما تزال قاصرة عن بلوغ أوجها، أو على أقل تقدير الحد الأعلى منها، والمبرر الذي نسوقه لمثل هذا الحكم أن ثمة أفقية انتظمت حركة الرواية النسائية السعودية في مرحلتها الأولى مما صنع حالة من الثبات على النقطة الأولى التي أطلقتها الروائية خاشقجي، فاتخذت نموذجاً يُحتذى لما تقاطر بعدها من روايات.

من أجل هذا أضحي استنساخ هذا النموذج استنساخاً لمظاهر قصوره الفني وتكريساً لها "فهن لا يجسدن مذهباً واضحاً في الكتابة بقدر ما يقدمن نماذج هجينة يعسر على الناقد تقييمها حيث يكون أمام شتات من النصوص والكتابات التي يتداخل فيها أكثر من جنس أدبي ولون إبداعي"<sup>(١)</sup>، وهو تداخل أجناسي ابتعد بالروايات عن وجهتها الروائية المفترضة وجعل منها مزيجاً لا هوية له<sup>(٢)</sup>.

نقول: بالإضافة إلى مثل هذه المثلبة تلفتنا نمطية الشخصيات الروائية حتى لأمكننا تقسيمها بحسب الروايات إلى معسكرين لا ثالث لهما، فإما شر مطلق وإما خير مطلق، حتى إن المتلقي لا يعوزه كثير جهد كي يصنف كل شخصية في معسكرها الملائم لها، فالشخصيات في أدنى مستويات التجسيد، فلا علامات فارقة، ولا عمق نفسي، ولا خطاب خاص، بل لا ضير أن تبدلت نوال بطلة غداً سيكون الخميس بـ

(١) الرواية النسائية المغاربية، مرجع سابق، ص ٣٧.

(٢) يصف سلطان القحطاني البراءة المفقودة "بالأقرب إلى فن المقامة وتأثرها بالفنون الإسبانية في بداية النهضة مثل البيكارسك الذي ظهر على غرار المقامة الشرقية مما شكل مسلسلات لا يربطها على الإطلاق رابط المغامرة أو القضية وإنما يقوم بكل البيكارو باقحام نفسه في المشكلة لتلد الأخرى، مع أن الحلقة بينهما مفقودة" (انظر: الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها، مرجع سابق، ص ١٤٥).

غربة بطلة البراءة المفقودة، أو أن تحل كلتاهما في موضع أفنان في رواية بسمة من بحيرات الدموع، فجميعهن يحملن النمط ذاته والبعد الأحادي نفسه، فلا اعتبار للشخصية سوى في حدود تأدية المواقف المنوطة بها، ولكأنها خارج نطاق التجويد والتعميق والفاعلية والتفرد.

يمدنا ذلك المشهد المتهالك في رواية البراءة المفقودة بمثال مناسب، حين تنكرت غربة الهاربة من الشرطة في شخصية فتاة أخرى تدعى آمال، وحلت في مكانها كطالبة جامعية وبحيلة واهية جداً، هي ارتداؤها نظارة شمسية ولا غير، ومن خلال هذه النظارة نجدها تتقمص شخصية آمال حتى مع أقرب المقربين كأسرتها وزميلاتها في الكلية، فمن الغريب وتمعن الرواية في سذاجة المشهد حين تزور غربة المتنكرة منزل أهلها التي هربت منه وتلتقي أخوتها لنجدهم كمن اغشي على أبصارهم، حيث لم يكتشف أي منهم أن هذه الفتاة الماثلة أمامهم في شخصية آمال ما هي إلا ابنتهم الهاربة غربة وأن النظارة الشمسية هي سر الحيلة ولا غير، وهو أمر يعبر بصدق عن ضعف في الوعي بآليات بناء الشخصية والأحداث الروائية، وجهل بالبناء الدرامي عامة، كما ينم عن تورط الكاتبات في المبالغة الفجة الغالبة على كتابات هذه المرحلة، ولا نشك أنها سمة لها مرجعيتها الشفاهية التي تلازمت مع قصور الوعي بكتابة هذا الفن.

أما سر شيوع المبالغات وأساليبها في هذا الخطاب تحديداً فيعود إلى ندرة الحلول الفنية وتضاؤل الحيل السردية نتيجة افتقار الكاتبات إليها مما يدفعها لاستسهال المبالغة، فلا يقف في طريق أبطالها عائق، ولا يعيق الأحداث عائق، حتى وإن افتقد الخطاب منطقته، وكأننا - بالضبط - حيال قص شفاهي لا حدود لتجاوزات خياله ومبالغاته، والتي كثيراً ما تقع بنيته الحكائية في مطب اللامنطقية، والبعد عن الصدق الفني الذي لا يشترط حصول الفعل حقيقة، ولكنه يشترط



إمكانية حدوثه ضمن الشكل الحكائي الذي اختارته الحكاية<sup>(١)</sup>، علماً بأن الشواهد على هذا لا حصر لها، كالذي ورد في رواية بسملة من بحيرات الدموع لحظة أن قرر مازن الذهاب إلى الرياض من أجل البحث عن أخته رغم جهله التام بعنوان مسكنها، فيتصل مازن بالمطار وبعد ساعة يجد الطائرة بانتظاره، فيخلق متجهاً إلى مدينة الرياض، هكذا بكل بساطة.

في البراءة المفقودة نجد شبيهاً لهذا، فغربة الهاربة من قبضة الشرطة تسير حرة طليقة في الشوارع، وفي محطات القطارات وفي الحداث العامة، وتتفقت بحجج ساذجة من قبضة العوائق التي قد تهدد مسار السرد، وتؤدي إلى توقفه، أيضاً لا غرابة إن وجدنا الأم في العقد الثالث من عمرها، بينما ابنها في سن العشرين كمنطق رواية بسملة من بحيرات الدموع، ولا بأس في مثل هذه الروايات أن تتمكن ابنة الثامنة من القراءة وكتابة الرسائل بأسلوب أدبي رفيع كما هو حال بطلتها أفنان.

ومثلما تأخذنا المبالغة إلى بنى سردية متهاكة تفعل المصادفات والمفاجآت القدرية العجيبة<sup>(٢)</sup> الشيء ذاته، فهما وجهان لعملة واحدة باشتراكهما في المرجعية من حيث انبثاقهما من ثنايا القصة الشعبية والتفكير الشعبي عامة، واشتراكهما أيضاً. في الآلية ذاتها بإظهارهما "الكائن البشري مدفوعاً دفعاً في أصغر أموره وأخصها وفي أخطرها وأعمها، وهذه القوى التي تدفع هي القدرة، وهي الحظ والدهر والبين المقدر والمكتوب"<sup>(٣)</sup>، وبوجودهما على هذه الشاكلة ووفق هذه الآلية

(١) انظر: في قديم الزمان - دراسة في بنية الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٢) هي مسألة واردة الحدوث كون "المصادفة القدرية تقوم بدورها في بناء الحدث عند كتاب الاتجاه الرومانسي، ولكنها تبني الحدث ولا تفلسفه في الدرجة الأولى، بمعنى أن الاعتماد الأساسي في تطور الحدث أو نموه يقوم على المصادفة في الدرجة الأولى بحيث ينهار الحدث بدونها، والصدف المبنية عليها" (انظر: محمد صالح الشنطي، الرواية العربية في مرحلة النهوض والتشكل، دار الاندلس للنشر والتوزيع، حائل، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٩٥).

(٣) المرجع السابق، ص ٩٥.

تسقط الرواية إجمالاً في حكاية تفتقد إلى الإقناع والدهشة، فلا منقذ للفرقى سوى غربة، ولا مسعف لضحايا الحريق وغير الحريق سواها، والأغرب من ذلك كله يتمثل في عدم وجود أي مشكلة إن وضعت الصدفة هذه الفتاة الهاربة أمام أناس تعرفهم ويعرفونها على طول زمن الرواية برغم هذا الترحال الطويل عبر مدن وقرى ومحافظات مصر، فما أن تلتقي مصادفة طالبتها ليلى - التي درّستها في الصف الثالث الابتدائي - فتتوثق بينهما العلاقة حتى نتفاجأ أن والد هذه الطفلة هو نفسه الضابط المكلف بقضية البحث عنها، ومثل ليلى ذلك الرجل الذي أنقذته وزوجته من الحريق وقامت على علاجهما لتفاجأ - أيضاً - بأنه صديق حميم لوالدها، وهي صور تضعنا - بلا أدنى شك - على جانب مقابيل يأتي فيه الحدث الروائي معطلاً من أسباب الإقناع غارقاً في اللامنطقيه.

وما من شك في أن قصور الوعي بما هي بصدد إنجاز سردياً له تداعياته المثبطة لإمكانية ظهور نص قصصي مكتمل فنياً، كالخلط الذي رأيناه في مجموعة سميرة خاشقجي القصصية وتمضي الأيام بين رسالة قارئة عربية وردت إليها من مدينة الظهران في شرق المملكة، فما كان منها إلا أن تحمّست لها فضمتها إلى هذه المجموعة القصصية كواحدة من قصصها<sup>(١)</sup>.

على مثل هذا الخلط والضعف بنت الروائية السعودية نصها الروائي في هذه المرحلة، وبمثل هذا الخلط تشكل خطابها الأنثوي، لتعبّر عن خطاب جيل بأسره، جيل لم تنهياً له القاعدة الأساسية لأن يعي ذاته، وتفهم أهدافها ومقاصدها

(١) تقول في هذه الرسالة: في أيام مظلمة أرسلت إلي قارئة عربية خطاباً من مدينة الظهران في شرق المملكة العربية السعودية، وتسلمت الخطاب بعد خمسة عشر يوماً من وضعه في صندوق البريد .. ولا أريد أن أهاجم مصلحة البريد هناك وهنا ولكن أعرف أن الواجب يقضي عليها أن تهتم بتسليم الخطابات لأصحابها في الموعد المقرر لوصول الخطابات .. لا بد أن تسير مصلحة البريد هناك أو هنا كالساعة .. وهي تستخدم أحدث الماكينات الأوتوماتيكية لفرز الخطابات، وصاحبة الخطاب هي إحدى الفتيات العربيات .. كتبت لي الرسالة على فراش المرض بمستشفى الظهران حيث تستعد لإجراء عملية دقيقة في القلب، وهي تطلب مني بصفتي كاتبة أن أسجل قصتها .. (انظر: سميرة بنت الجزيرة العربية، وتمضي الأيام، بيروت - منشورات بعلبكي، د. ط، ١٩٧١م، ص ٢٦٧).



وأسرارها ليخلق قصور الوعي بالذات نسقاً تابعاً لا يملك مصير حياته ولا حرية قلمه، وهو ما يفسر دوران المرأة السعودية في بداياتها الأولى في ظل الكتابة الذكورية، والركون إلى شروطها، ولتبقى مستمرة - بوعيها - بواقعها في إطار الإذعان لعلاقة غير متكافئة مع الرجل مقتضاها أن المرأة أدنى بفطرتها، الأمر الذي يدفعها إلى أن تبقى ذاتاً في خانة المفعول به والرجل هو الفاعل، وهي المصنوع والرجل هو الصانع<sup>(١)</sup>، وبالطبع سوف نستحضر في هذا المقام ما بدأنا الحديث به من افتقارها للتعليم والتجربة الحياتية الخاصة.

وبما أن الوعي في جميع أشكاله حضور للذات فتحسب أن عزلة المرأة السعودية عن ذاتها تسبب في تسيّد هذه السمة، حتى عجزت الكاتبة السعودية عن بلوغ الحد المقبول في الوعي بفنية الرواية، ثم إن هذا العجز عن فهم الذات واكتشاف مخادعها سلّم خطابها لحالة من الانقياد التام لخطاب الذكورة، ولأساليبها الكتابية، ففدت كتاباتها الروائية في هذه المرحلة تحديداً وكأنها إضافة تاريخية فحسب.

ولنا أن نعتبرها إضافة أسهمت في الزيادة على ما أنتجته الذاكرة الكتابية الذكورية في رحلة الرجل الروائية، وما بلغه من ممارسة حقيقية للوصاية عليها حتى في شأن الكتابة، تبعاً لوصايته المهيمنة في شتى شؤون الحياة، وهو ما دلّت عليه مقدمة رواية بسمة من بحيرات الدموع التي تصدى لصياغتها مسؤول النادي الأدبي بجده آنذاك مؤكداً دور الذكور في الهيمنة على ساحة الإبداع، ومقراً بمساحة الظل الفارهة التي فرضت على الكاتبة السعودية في تلك الحقبة، ناهيك عن إشارته الواضحة إلى تفضل الرجل عليها بأخذها إلى مساحة الضوء الضئيلة في المشهد الأدبي، فما نشر من روايات نسائية لا يشكل - في رأيه - سوى مجرد "قطرة من يراع الأنسات الكاتبات اللائي أبرزهن النادي الأدبي في المجتمع السعودي، والمجتمع العربي، والمجتمع الأدبي العام"<sup>(٢)</sup>.

(١) انظر: سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ٢٠٠٤م، ص ٦٧.

(٢) بسمة من بحيرات الدموع، ص ٥.

وبما أن المؤسسة الثقافية في المملكة العربية السعودية ذكورية النسق فلا فضل للأنثى الكاتبة إذن على نفسها في شيء، والفضل كله عائد إلى الذكور في تقديمها ومنحها فرصة الكتابة، فالحالة السائدة هي الأثر الكبير للذكور على نتاج خطاب البدايات حتى وإن بادرت مثل سميرة خاشقجي بنشر مآلديها من روايات.

وقد نجد الكثير من المقولات المعبرة عن فكرة استعادة الذات الأنثوية واكتشاف دواخلها وفي شتى روايات المدونة، وقد توحى لنا بأنها عبارات تحمل بُعداً لخطاب يدرك أهمية ذاته، وضرورة الوعي بها، بيد أن التدقيق يحيلنا إلى عبارات غارقة في الخيال والانفصال التام عن الواقع وقضاياها فافتقدت كاتباته روح المبادرة، وبقين مخلصات لتوجههن الرومانسي في بعده السلبي<sup>(١)</sup> على اعتبار أن الرومانسية تقف مع الشخصية في نهاية الأحداث موقفاً مختلفاً، إذ تلجأ الشخصيات إلى السلبية غالباً، في حالة عجزها عن تنفيذ رغبتها أمام الظروف القاسية على نفسية الفرد<sup>(٢)</sup>، فتبقى مخلص للخيال، ويبقى الخيال بالنسبة للشخصية خيالاً ثابتاً على صورته المفترضة وتبقى الطبيعة بمثابة السجن لمريديها، وبالتالي يقصر الخطاب عن تحقيق شيء أبعد من مجرد عبارات مسكوكة، وأقوال لا ترتقي للتحقق على أرض الواقع. ومن هذه العبارات:

"لا يهم، إنني أفضل مواجهة نفسي وواقعي"<sup>(٣)</sup>.

"لا شيء يستحق أن أخسر نفسي وأفقد التلاحم معها"<sup>(٤)</sup>.

"أريد فقط الصدق مع نفسي وشعوري تجاه الطرف المقابل"<sup>(٥)</sup>.

على هذه الشاكلة تبقى الكتابة في مرحلة البدايات. وكما تقول إحدى صديقات نوال في (غداً سيكون الخميس) - حين أرادت وصف حالتها المتمردة سلباً

(١) فن الرواية في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٣٦.

(٢) غداً سيكون الخميس، ص ١٢.

(٣) غداً سيكون الخميس، ص ١٢.

(٤) غداً سيكون الخميس، ص ١٢.



هي مجرد "فلسفة وتفلسف دون الشعور بمرارة الحياة وواقعها"<sup>(١)</sup>، وقس على ذلك الكثير لتقف على عبارات تطمح لاكتشاف الذات وتقتصر في نهاية المطاف عن بلوغه.

ما تقدم من سمات بدت في ظاهرها مأخذاً على خطاب مرحلة البدايات هي. في الواقع. لا تخلو من مقولة إذا ما أخذنا بالفكرة التي نبه إليها معجب الزهراني حين اعتبر "أي كتابة نسائية لأبد وأن تطرح أسئلة، وتشير قضايا لم تكن حاضرة في مجال الوعي"<sup>(٢)</sup>، وأن مثل هذه المبادرات القلقة المرتبكة ظاهرة أدبية جديدة وحدث ثقافي جديد يقتحم سرديات الألفية ويعدل مسارها"<sup>(٣)</sup>.

نخلص إلى أن مدونة المرحلة الأولى انتظمت في شأن خطابها بسمات محددة المعالم، كانت هي الأشد بروزاً فيه، خطاب خضع لهيمنة شفاهية وتمركز حول رومانسية تعطلت عن تحقيق أهدافها السامية، وأنتج من تجربة كتابية قاصرة في مدى وعيها بذاتها وبالرواية كفن.

والخطاب بهذه الصفة ووفقاً لهذه السمات يسهم في الإعلان عن خطاب الروائية السعودية ويحقق له الحضور بمفهومه المادي، بيد أنه يقصر عن إحداث أثره كخطاب ينبني وفق رؤية وفلسفة خاصة بهذه الكاتبة أو تلك.

وبلوغ هذه النتيجة يدفعنا للنظر في آليات خطاب هذه المرحلة ووسائطه التي سعى من خلالها للإعلان عن تواجده، ولهذا فقد خصصت الدراسة مبحثها الثاني لتلك الوسائط والآليات وسوف ندرسها تحت مسمى الحيل السردية لخطاب الروائية السعودية.

(١) غدا سيكون الخميس، ص ١٥.

(٢) إبراهيم السعافين وآخرون، الرواية الخليجية توصيفات ورؤى، الشارقة. دائرة الثقافة والإعلام، ط ١،

٢٠٠٦م، ص ١٢٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢٩.



# المبحث الثاني

## الحيل السردية للخطاب الروائي في مرحلة البدايات

- أ. مفهوم الحيل السردية،  
ودورها في تشكيل الخطاب وتبليغ رسائله.
- ب. حيل خطاب البدايات.







## مفهوم الحيل السردية

### ودورها في تشكيل الخطاب وتبليغ رسائله

بعد اطلاع وتنقيب في عدد كبير من الدراسات لم تتمكن الدراسة من العثور على مادة علمية مؤطرة لمفهوم مصطلح الحيل السردية، وإن وجدت فهي لا تتجاوز ومضات ومنتف متناثرة هنا وهناك، مما شكّل حافزاً للملاحقته، بهدف وضع أرضية معرفية تلم شتاته، إفادة للدارسين وتكريساً لدوره الأساسي في هذه الدراسة على وجه الخصوص.

بناء على هذه الأهمية فقد أفردت الدراسة لحيل الخطاب السردية مبحثاً خاصاً في كل فصل من فصولها، تبياناً للدور الرئيس الذي تؤديه في صنع الخطاب وتبليغه، وإبرازاً لإسهامها الكبير في الكشف عن مدى وعي الكاتب بفن الرواية، والمدى الذي بلغه في إبداعه له، لا بوصفه فناً أدبياً. فحسب. بل بوصفه خطاباً يتبلور من ذات اجتماعية لها مطالبها وحاجاتها ومواقفها وأيديولوجياتها الخاصة، وبالتالي فهو يتشكل لغاية تصبو إليها هذه الذوات المنشئة، ولم لا والحيل السردية من أقصر طرق الخطاب تبليغاً لمراده ولغاياته!

جاء في لسان العرب: "الحَوَل: الحيلة، والقوة أيضاً، قال ابن سيده: الحَوَل والحيل والحَوَل والحيلة والحَوِيل والمَحَالَّة والاحتِيَال والتَّحَوُّل والتَّحِيل، كل ذلك: الحَذَق وجوده النظر والقدرة على دقة التصرف"<sup>(١)</sup>، وقال الفيومي في المصباح المنير: "الحيلة: الحذق في تدبير الأمور، وهو تقليب الفكر حتى يهتدي إلى المقصود

(١) لسان العرب، مرجع سابق، ص ١٨٥-١٨٦.



.. واحتال طلب الحيلة<sup>(١)</sup>.

والمعنى المعجمي الذي يضعه المعجم الوسيط لمفردة الحيلة يقترب كثيراً من المعنى الذي تتوخاه الدراسة، فهو يعرفها بـ "الحذق وجودة النظر، والقدرة على دقة التصرف في الأمور، والحيلة وسيلة بارعة تحيل الشيء عن ظاهره ابتغاء الوصول إلى المقصود، والحيلة: الخديعة، والجمع حول وحيل .. والحيال: صاحب الحيلة"<sup>(٢)</sup>.

يرد في هذه التعريفات اللغوية جهود أخرى قاربت الحيلة اصطلاحاً ولكن في حقول بعيدة عن الأدب، فالفقهاء والمحدثون استعملوها بمعنى أخص من معناها في اللغة، وبدا بينهما قاسمٌ مشتركٌ جمع كلاً من: ابن تيمية وابن قيم الجوزية والإمام الشاطبي وابن حجر العسقلاني لا يخرج عن كون (الحيلة) "طرق خفية يتوصل بها إلى بلوغ المراد"<sup>(٣)</sup>، أي بمعنى المخرج من الضيق والخرج بوسيلة ما.

بوسعنا أن نضع الحيل كمرادف لما تحدث عنه صنّاع النظرية الأدبية وأطلقوا عليه الألعاب<sup>(٤)</sup>، أو اللعب الذي اتخذوا في مفهومه مواقف عديدة، كالموقف الذي يشير إلى التلازم الكبير بين نشاطي: العمل الفني واللعب، ثم الموقف الذي انجذب

(١) أحمد بن علي المقرئ الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، بيروت - المكتبة العلمية، د. ط، د. ت، ص ١٥٧.

(٢) مجموعة أساتذة، المعجم الوسيط، بيروت - دار الفكر، الجزء ١، ط ٢، د. ت، ص ٢٠٩.

(٣) إيهاب أحمد سليمان أبو الهيجاء، الحيل وأثرها في الأحوال الشخصية - دراسة نظرية تطبيقية، الكويت - دار النفائس للنشر والتوزيع، د. ط، د. ت، ص ٢٣.

(٤) "إن القالب العام لنظرية الألعاب تم وضعه على يد عالم الرياضيات الفرنسي إميل بورل Borel Emile الذي كتب أكثر من مقالة عن ألعاب الصدفة، ووضع منهجيات للعب، هذا ويعد أبو نظرية الألعاب الحقيقي هو عالم الرياضيات الهنغاري - الأمريكي جون فون نيومان John Von Neumann، الذي أسس عبر سلسلة من المقالات امتدت على مدى عشر سنوات ١٩٢٠-١٩٢٠ ميلادية الإطار الرياضي لأي تطوير على النظريات الفرعية" (انظر: فارغا سلطان، الألعاب في النظرية الأدبية، ترجمة عثمان الجبالي، الرياض - كتاب المجلة العربية، العدد ٤٠١ جمادى الآخرة ١٤٢١ هـ - يونيو ٢٠١٠ م، ص ١٢).

فيه منظرو الأدب لفكرة التشابه بين ميدان الأدب وميدان الألعاب، فكلاهما يخضع لقواعد، "فكرة الشعرية كلعبة قد تجذرت في الكلاسيكية، وحسب هذا المنظور فإن الإبداع الفني يتمثل في تجاوز عقبات اللغة، واحترام القواعد الشعرية وابتكار أسلوب للعبة الشخصية"<sup>(١)</sup>.

أما سر اقتراب الحيلة من فكرة اللعب في هذه الدراسة فسوف نستقيها من إضافة غادامير Gadamer بقوله "إن الراوي يقدم لنا لغزاً مفتاحه معروف لديه مسبقاً"<sup>(٢)</sup>، أو لنعكس المقولة بأن الراوي يصوغ لنا لغزاً ثم يعمل بالسرد على فك رموزه<sup>(٣)</sup>، وهذا ينطبق فعلياً مع ما يتوخاه الباحث في دور الحيلة السردية حيث يبتكر الكاتب حيلة عن قصد ودراية بهدف إيصال رسالة معلومة لديه مسبقاً.

إن استثمار الحيلة لا بمفهومها الفقهي المرتبط بالدين بل بمفهومها الفني هو ما دفع بالمشتغلين في الحقل الأدبي إلى البحث في معناها، والكشف عن سرّها وعن آليات عملها فنياً ودلالياً مستنديين في هذه المسألة على ما يؤسس عليه فضاء الأدب عامة، فهو "فضاء لغوي مفتوح على لعب العلامات"<sup>(٤)</sup>، لعب يقوم على نمطين بحسب رولاند بارت Roland Barthes: "نمط ينبني على ميكانيزم النص فهو بنائي، وآخر متعلق بالتجربة الشخصية للقارئ فهو خارج نصي"<sup>(٥)</sup>.

ثم أن الكتابة الإبداعية في أحد تجلياتها نوع من أنواع التحايل على منطق اللغة السائدة تتيحه وتبيحه وجوه البلاغة وأساليب الإنشاء المتخيّل من تشبيهات واستعارات وتوريثات وكنايات وصيغ إضمار وإظهار واستطراد واختزال<sup>(٦)</sup>.

(١) المرجع السابق، ص ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٥.

(٤) الأدب عند رولاند بارت، مرجع سابق، ص ١٤٧.

(٥) المرجع السابق، ص ١٤٧.

(٦) صحيفة الرياض، معجب الزهراني، "أفتعة التخفي ومنطق التحايل على الحياة"، عدد ٢٣٦٤ بتاريخ



والرواية كأحد أجناس الكتابة الإبداعية هي الأقدر على تدبيج الحيل، لأنها "تعمل أكثر من أي شكل أدبي آخر وربما أكثر من أي نمط آخر من أنماط الكتابة بوصفها النموذج الذي يتعرف فيه المجتمع على نفسه والخطاب الذي فيه ومن خلاله نستنطق العالم"<sup>(١)</sup> وكأننا نستشف من مقولة فيليب سوليرز PhilipCultures أن الرواية - بحق - هي ممارسة حقيقية لفنون اللعب والاستيهام، وتلقيم السرد وفق شراكة معقودة بين الروائي والقارئ، هدفها: مضاعفة الدوال، لا الوصول إلى مدلول أخير.

يسهم في تحقيق هذا الهدف قدرة السرد الدائمة على قبول وسائل التخفي حتى وُصف بأنه ليس إلا "تقنيات العملية السردية وحيلها"<sup>(٢)</sup>، وليس أكثر من لعبة حيل ولعبة تمرير مقولات، بل إن ذلك في مجمله لهو وثيق الصلة بما للخطاب في عمومته من حظوة تدفع بنا جميعاً للتفنن في حيلنا الكلامية والكتابية رغبة في امتلاكه، والقبض على نواصي سلطته، وذلك أمر ليس باليسير إذا ما نظرنا في شروط إتقان هذه اللعبة وعلى رأسها الكاتب الواعي بأدواته الفنية والقارئ المجاهد الراغب في الوصول إلى مضامين الخطاب المتخفية.

ودونما شك تعتبر الرواية مسرحاً مشرعاً بوسعنا من خلاله الجهر بأصواتنا وإيصال مقولاتنا للآخرين إذا ما استثمرنا تلك الطبيعة المرنة لجنسها القابل لتعدد الخطابات وتنوعها كونها "الأقدر على الاستيعاب لما تتميز به من الحيوية والمرونة والاستمرارية، وفوق ذلك لم تأخذ حقها من دورة الحياة الكاملة بعد"<sup>(٣)</sup> بحسب ميخائيل باختين، فعدم اكتمال إطارها كجنس أدبي محدد المعالم كما استقر لغيرها من الأجناس الأدبية كان بمثابة الفرصة السانحة لهؤلاء الكتاب على

(١) جوناثان كلر، الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، القاهرة. دار شرقيات، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٢٢٩.

(٢) تعالقات الخطاب، مرجع سابق، ص ٢٥.

(٣) عائشة يحيى الحكمي، تعالق الرواية مع السيرة الذاتية - الإبداع السردى السعودى أنموذجاً، القاهرة.

الدار الثقافية للنشر، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٥٨.

اختلاف مجالاتهم لخوض غمارها واستثمار امتيازاتها، وما الحيل السردية إلا امتيازها الأول كونها مجال تجريب وإضافة ومماحكة للقراء.

إن فن الحيل السردية أو فن تمرير الخطاب - بحسب فهم الباحث له - هو إلى جانب جمالياته في البنية السردية العامة قناة تنهض بوظيفة تبليغ الخطاب مع النأي به وبمُنتجِه - في أحيان كثيرة - عن الصدام أو الضجيج، لأنه يتأسس - افتراضاً - على وعي من الكاتب بخطورة ردود الأفعال المضادة، المتوقع ظهورها في حالة الاتكاء على الطرح المباشر لمعتقداته، فطرحة الأكثر مباشرة يعني الاستغناء عن حيل وفنون التمرير، أو كما تشير الدراسات المتعلقة بمضمرات الخطاب كالتى أجرتها كاترين كيربرات - أوريكيني Catherine Kerbrat - Orecchioni وانتهت فيها إلى أن الحيلة "تقضي بمحاولة تمرير هذه المعلومة المريبة من دون أن يُصار إلى الاعتراض عليها عبر افتراضها، أي عبر تقديمها باعتبارها حقيقة من تلقاء ذاتها فلا يمكن دحضها ولا الجدل فيها"<sup>(١)</sup>.

وحين نتساءل عن الغرض من حرص الكاتب لاسيما في مرحلة وعيه بفن الرواية وبقدرة خطابها على التأثير نجد أن أغراضاً عدة تدفع الكاتب إلى توليد وابتكار الحيل السردية، من أبرزها: الصراع من أجل امتلاك سبل المقاومة ووسائل القتال وحيل التسويق واجرائيات التفوق، لذا فالخطاب لا يخرج عن دائرة ممارسة الحيل والتفوق على خصم نتواصل معه، وهو بمثابة المواجهة المحتدمة التي تكتفي بأن يخالف الخطاب ما كان سائداً أو متمرداً فحسب، بل بأن يمتلك أدوات التأثير وحيل الإقناع من أجل إيصال رسائله وتمرير فلسفاته ورؤاه، وفوق ذلك كله أن يصل إلى غاية ترجوها الخطابات وتتحين فرصة بلوغها هي الرغبة في أن تكون موسومة بأثر الحقيقة التي تمنحها قوة الإقناع والتأثير في آن.

(١) كاترين كيربرات - أوريكيني، المضمّر، ترجمة ريتا خاطر، بيروت - المنظمة العربية للترجمة، ط ١،

٢٠٠٨م، ص ٥٠٩.



ولأن بلوغ هذه النتيجة صعب المنال فقد شكّل تحدياً دفع بالمدارس النقدية الحديثة لبذل جهودها من أجل كشف سر الحيل والإفصاح عن أدوارها في صنع الخطابات، ففي التحليل السيميائي للخطاب الروائي - على سبيل المثال - هناك ما أسماه جريماس بالعقد المثالي أو عقد إضفاء الحقيقة المرتبط بصورة مباشرة بالبعد الإدراكي للخطاب، وهو ذلك البعد المتحقق "على نمو المعرفة وتوسعها عند عاملي التواصل الأول والثاني مرسل ومستقبل، وتتمثل هذه المعرفة من جهة في خطاب السارد وآلياته في الإقناع، وفي إسهام عامل التواصل بتأويل القول - الموضوع وإدراكه - وقبول الدعوى التي يقدمها السارد" <sup>(١)</sup>، أي عقد مبرم بين باث الخطاب ومتلقيه، الأمر الذي يتطلب قناعة الباث بما يبثه من خطابات، وبالتالي قناعة المتلقي بما يتلقاه، وذلك هو الشرط الأساسي لإبرام هذا العقد، فوصول مرسل الخطاب للقناعة والإقناع المرجو أمر مرتهن بقدرته على تضميخ سرده بحيل وآليات لها قدرة فائقة على تحقيق تلك النتائج، وكأنه بهذا الفعل: "يستحضر كل المواجهات الهادفة إلى الدفع بالمستقبل لقبول العقد المثالي المقترح ولجعل التواصل فعالاً" <sup>(٢)</sup>.

والحيل السردية في فلسفة بول ريكور ليست أكثر من أفعال تمريرية مدرجة في خطاب السارد لـ "نقل المعنى الذي يقصده من خلال تمريره تحت غطاء معنى آخر" <sup>(٣)</sup>، بل إن "كل فعل تمريري هو ضرب من السؤال وإثبات شيء ما يعني توقع اتفاق" <sup>(٤)</sup>، ونزعم أن بلوغ مثل هذا الاتفاق مطلب الخطاب وهدفه المرتجى، لهذا فالحيل السردية في غابة أمبرتو إيكو السردية ليست سوى لحظة المصادفة التي تصادف القارئ أثناء عبوره غابة السرد، وهي مصادفة لا محالة واقعة لمجرد أن

(١) عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي - البنيات الخطابية - التركيب - الدلالة، الدار البيضاء - المدارس شركة النشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٦٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٧١.

(٣) نظرية التأويل، مرجع سابق، ص ٤١.

(٤) المرجع السابق، ص ٨٩.

يقرر قارئ ما ولوج هذه الغابة وتكون هذه المصادفة بكل ما نلقاه في طريقنا من تقنيات التهدة أو التباطؤ، فالنص السردي يقدم أحياناً إشارات بالغة التشويق، كما لو أن الخطاب يبسط في خطاه أو يتوقف نهائياً ولكأن المؤلف يقول: "عليك أنت أن تستمر"<sup>(١)</sup>، وتكمن فائدتها المباشرة في "تمكين القارئ من القيام بجولات استدلالية"<sup>(٢)</sup>. فالقارئ في لحظات الخطاب الصادمة يشترك فيصنع دلالة الحدث الروائي، أو المقولة الروائية بقيامه بجولات استدلالية سريعة باستدعاء كل خبراته ومفاهيمه المكتسبة من الحياة ليحيط بموقف سردي ما.

أما فيما يخص ارتباط الكتابة النسائية وعلاقتها بالحيل السردية فلنا أن نقر بأهمية الحيل حين ترتبط برواية المرأة على وجه التحديد، فبعض التفاسير ترى أن هذه العلاقة الطردية بين المجالين آتية من وجود عوائق كثيرة وخصومات وصدامات لم يكن بإمكان المرأة خوضها دون حيل، ومنها الرغبة الأنثوية في الانعتاق من السلطة الأبوية، فضلاً عن رغبة تحقيق الذات، وإبراز القدرات الخاصة للمرأة.

وعليه نقول: إن الخطابات السجالية والاحتجاجية والصدامية التي خاضتها المرأة في معاركها تلك تطلبت ما أطلق عليه دسكال Dascal المستوى التكتيكي وهو مستوى يستحضر ثنائيات ثلاث: حاجة النقاش إلى برهان، وحاجة الجدال إلى حجة، وحاجة الخصومة إلى حيلة<sup>(٣)</sup>، علماً بأن الحيلة تختص بالخصومة دون غيرها بسبب أنها "تنفع المخاصم حين تعييه الحجج والبراهين، وتوافق مبدأه القائم على إلحاق الهزيمة بالخصم... وتأثير الحيلة في المنافس لا تكمن في حمله على استبدال اعتقاد بآخر، ودفعه إلى انجاز فعل معين بل في تضيق الخناق عليه

(١) امبرسو إيكو، ٦ نزعات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٥م، ص ٨٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٩.

(٣) انظر: مجلة فصول، حاتم عبيد، "في تحليل الخطاب السجالي - تعقيب عبد الرزاق بنّور على كتاب (أهم نظريات الحجاج... نموذجاً)"، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ٧٥، شتاء وربيع ٢٠٠٩م، ص ١٦٦.



وإسكاته حتى لا يقدر على الرد"<sup>(١)</sup>.

في جانب معرفي آخر لم تخلُ الاجتهادات النقدية العربية من تفسير لعوالم الحيل السردية تفسيرات لا تخرج في إحداها عن أنها "لعبة كتابة، تتقنع بكل الأقنعة البلاغية والذهنية الممكنة لتبين رؤية نقدية معمقة لوضعية شاذة بصيغة فنية"<sup>(٢)</sup>.

بطبيعة الحال لن يتأتى هذا الوعي بقيمة الحيلة لكل الكاتبات السعوديات بل والكتاب أيضاً، ففي مراحل خطاب ما كخطاب الرواية السعودية ثمة تمايز في التعامل مع فن الحيلة السردية، فكل روائي وروائية خصوصية في أمر ابتكار واستثمار فن الحيل في السرد ومن هنا تتضاعف أهميتها في دراستنا وتتناهى، وحسبنا منها قدرتها على أن "تنحرف بالمحكي عن عاديته إلى ما يخلق منه أثر أدبياً ثراً بالفنية والجمالية"<sup>(٣)</sup>.

وفي خطاب الرواية النسائية السعودية. تبعاً لوضعية كاتبها الخاصة. لنا أن نذكر ما هو أبعد من الغاية الجمالية التي هي فيما نرى إحدى النتائج التي تنتهي إليها الحيل السردية، بينما ما يتوجب علينا العثور عليه هو جملة المحفزات التي تصنع هذه الحيل وتحرض حتى على إنتاجها وابتكارها، فكيف يكون ذلك؟

الواقع أن جملة من المعوقات تتراكم أمام خطاب ما، وتصبح محفزاً ومحركاً لحيله، فسلسلة الضغوط الاجتماعية القاهرة كالتراث واللغة والدين والجنس والأعراف والتقاليد الأدبية، ومثلها الاجتماعية وسلطة المجتمع والقبيلة والأب، فضلاً عن المؤثرات الثقافية الأجنبية التي لم يكن أمام السرد في مواجهتها إلا التمرد عليها بإحدى وسيلتين: إما التمرد المعلن وله ضربيته الاجتماعية الباهظة،

(١) المرجع السابق، ص ١٦٥.

(٢) صحيفة الرياض، "أقنعة التخفي ومنطق التحايل على الحياة"، مرجع سابق.

(٣) نظرية التأويل، مرجع سابق، ص ٤٢.

وأما التمرد المغلف المتمثل في الحيل السردية ويكون ذلك بإتباع صيغ المراوغة أو التلميح أو الإقصاء، وإظهارها على هيئة مماحكات فنية وإجرائيات سردية هدفها تمرير ما يؤمن به خطابها الجديد ويجعله يتجاوز سلطة الرقيب.

وسلطة الرقيب كما هو معروف سلطة شرعية قادرة على الحد من تجاوزات خطابات الفنون الإبداعية عامة، بل يمكننا أن نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، كأن نعتبر سلطة الرقيب محفزاً على تصنيع حيل جديدة ومبتكرة لخطاب مراوغ متمرد، خطاب يهمله كثيراً استدراج قارئه وتسويق منتجه، ويمكننا أن نضع هذا التفسير كواحد من الأنماط الأربعة من الخطاب السياسي التي تتبعها القوى المقهورة، التي أشار إليها جيمس سكوت James Scott، والنمط المقصود هنا هو نمط الخطاب المعبر عن سياسة التمويه والتكرار، والسر من وراء إتباع القوى المقهورة كالمرأة لمثل هذا النمط هو التعبير عن نفسها في المشهد العلني، وقد حدد سكوت الأساليب التمويهية التي تندرج تحته، كـ "ترويج الشائعة ورواية الفضائح والحكايات والأمثال والنكات والأغاني الشعبية وممارسة الطقوس.." <sup>(١)</sup>. ولا شك أن رواية ترويج الشائعات والفضائح حاضرة في الخطاب الروائي النسائي السعودي على نحو ما تتبناه المرحلة الثالثة تحديداً في خطابها، بل يمكننا أن نعتبرها المؤسسة لخطابه ممثلة في رواية بنات الرياض التي وصفت خطابها برواية الفضائح والشائعات.

من هذه المعوقات شديدة الصرامة التي تواجهها المرأة الكاتبة تلك الهيمنة المفرطة للرجل على اللغة، حتى بدت اللغة شاهقة عليها، جل ما تستطيعه حيالها اعتماد استراتيجية المراوغة، هي كما تقول الأمريكية سوزان هيكممان Susan Hickman "زحزحة الخطاب اللغوي الفوارقي المهيمن بخطاب ينقضه" <sup>(٢)</sup>، وحين نتساءل

(١) صاحب الربيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، دمشق-صفحات للدراسات والنشر، ط١،

٢٠٠٧م، ص ٨٨.

(٢) يسري مقدم، الحريم اللغوي، بيروت-شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط١، ٢٠١٠م، ص ١٦٨.



عن فحوى هذا الخطاب النقيض فلا أنجع من استراتيجية المراوغة واللعب على الثغرات.

وإذا كانت بيئة الحيل الأنسب هي الخطابات الواعية فإن الكاتب الواعي بفنه سيجد في الحيل متنفساً حقيقياً حين تشتد من حوله قبضة المجتمع وجبروت الرقابة، فمن خلالها يبرر الكاتب لشخصياته الروائية أسباب "خروجهم على القوانين التي لا تنبني على مبادئ الحرية والعدالة وتكافؤ الفرص وحقوق التفكير والتعبير"<sup>(١)</sup>، وتصيغ ضرورتها كما يقول معجب الزهراني من توقع حضورها كلما شعر الكاتب بوجود ما يعيق وصول رسائله، فلكي لا يتوقف مشروعه الكتابي نجده "يتمهل ليميز بين ما يمكن كشفه وما ينبغي التعبير عنه كناية أو مجازاً وما يجب كتمانها كما لو كان ممنوعاً أو محرماً الخوض فيه"<sup>(٢)</sup>، وتلك الممارسات في تعاطيه المنوع إنما هي لعبة التحايل السردي الذي يكون في مثل هذا الحال "منطقياً وفعالاً بقدر ما يوازن صاحبه بين مختلف العناصر المكونة للعملية الاتصالية"<sup>(٣)</sup>.

من جانب آخر: نحسب أن هذه الدراسة تتطلع من خلال هذا المبحث إلى جديد في المنجز النقدي السعودي باقتراحها تفسيراً إضافياً لما فسرت به بعض القضايا والسمات الأساسية فيما أنجزته الساحة النقدية من دراسات في مجال الرواية النسائية السعودية كقضية المكان الروائي البديل، أو تغييب المكان المحلي، أو إقصاء الرجل من الحياة، ويتبلور هذا الجديد المرتقب إنجازاً بإذن الله. في كونها تضيف إلى التفسيرات النقدية السابقة لبعض قضايا الرواية النسائية السعودية جديداً، بمحاولة تدعيم التفسيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية لتلك القضايا بتفسير آخر يقربها من المرجعية الفنية البحتة إن قدر لها

(١) صحيفة الرياض، "أقتعة التخفي ومنطق التحايل على الحياة"، مرجع سابق.

(٢) صحيفة الرياض، معجب الزهراني، "بنات الرياض من الشاشة إلى الورق"، الرياض، عدد ١٣٦٦٧،

بتاريخ ٢٢ شوال ١٤٢٦هـ / الموافق ٢٤ نوفمبر ٢٠٠٥م.

(٣) المرجع السابق.

ذلك، بحيث تتواءم والسياق الروائي الذي تنزلت فيه، وبوصفها فناً تلك الحيل التي ابتكرها الكاتب من أجل جملة أغراض حددها مسبقاً.

من جانب آخر فإن الدراسة تتوخى الجودة في الطرح بتقصيها حيل الخطابات في تمرير مقولاتها طموحاً منها إلى قياس قدرة الكاتبة السعودية على التأثير خاصة وأن الحيل ترتبط بشكل مباشر بإغراء الجمهور ودفعه إلى الاعتقاد بصحة هذه القضية أو تلك ولتبقى الحيلة مكمناً تحدياً للأطراف الثلاثة: الكاتب كمنتج للحيلة والقارئ كمتلق لها والباحث كراصد لفاعليتها في الخطاب، وإذا أردنا التأكيد على صعوبتها بالنسبة للباحث ففي افتقار الحيل إلى القرائن الدالة على وجودها، والذي يحدث أن المساجل أو منتج الخطاب حين يلوذ بها يسعى في الغالب إلى إخفائها وتعميتها "على العكس تماماً من البرهان والحجة المقترن وجودهما بعلامات لغوية تفصح عنهما وتهدي إليهما".





## حيل خطاب البدايات

ونحن نطرق باباً واسعاً كباب الحيل بما يشترطه من متطلبات الوعي بالذات أولاً، وبالفن الروائي ثانياً نتساءل عن المدى الذي قُدر للروائية السعودية بلوغه في مرحلة كتابتها المبكرة تلك في شأن الحيل السردية.

قد يقول قائل ببداية النتيجة فيصدر حكمه بأن حيل هذه المرحلة السردية حيل فقيرة لا جديد فيها ولا ابتكار، مستمداً حكمه من قصور وعي الكاتبة بذاتها وبفن الرواية، وهو رأي مقبول مبدئياً إلا أننا نبحث عن أدلة موضوعية جديدة بتأكيد هذا الحكم ومنحه الشرعية اللازمة أو بغض الطرف عنه في حالة ثبوت العكس.

كل الأحكام متوقعة في ظل تنوع الرؤى النقدية وتباينها، حتى أننا قد نصادف فكرة تعتبر فن الرواية برمتها في مرحلة البدايات حيلة من حيل الروائيات الأوائل، حيث اعتبرها البعض حيلة ثقافية تم اللجوء إليها نتيجة "تفهم هؤلاء الكاتبات لطبيعة مجتمعهن المحافظ الذي كان سيقف بالمرصاد لأي دعوة ثورية أو علنية"<sup>(١)</sup>، ويدفعنا هذا التباين إلى طرح سؤالنا القبلي الأكثر أهمية هو: هل يجدر بنا - حقاً - تتبع الحيل السردية الفنية في خطاب افتتاحي لكاتبة سعودية ما زالت تفتش ملياً عن أبسط حقوقها الاجتماعية؟، وهل من اللائق أصلاً أن نطالب بحيل فنية مبتكرة لكاتبة لم تدرك بعد ماهية فن الرواية، ولا تمرّست أصولها وتقنياتها؟.

هذه الأسئلة الملحة كانت محط اعتبارنا، فحظيت بالمراجعة والتدبر، فانتهينا

(١) نساء بلا أمهات - الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ١٦٤.



في شأنها إلى صورة شبه توافقية، ترى ضرورة فهم بعض المعطيات والأساليب الكتابية بوصفها شكلاً من أشكال الحيل، حتى وإن لم تكن ترقى لمستوى الحيل بمفهومها الفني العميق الذي أشرنا إليه، فضلاً عن بقاء هذه المعطيات في مستوى أدنى لا يتجاوز الحلول أو المخارج، وإن كان لها من أهمية تذكر فلكونها لعبت الدور الحقيقي بأن مكّنت الكاتبة من مواصلة لعبة السرد أو إبلاغ الخطاب، ونظن أن تحقيق الكاتبات في مثل هذه المرحلة لنفس روائي معقول منجز لا بد من الاعتداد به غير متتاسين سيادة الشعر وتمكنه من مرحلتها هذه، وغير متجاهلين تمدد الثقافة الذكورية وهيمنتها، فحددت الدراسة بناء على هذه الرؤية حيل خطاب البدايات فيما يلي:

- الحيلة الأولى - إقصاء الرجل وتحييده.
- الحيلة الثانية - تغييب المكان المحلي واستحضار البديل.
- الحيلة الثالثة - الرهان على المستقبل.
- الحيلة الرابعة - استثمار ما توفر من تقنيات الرواية التقليدية.

## الحيلة الأولى

### إقصاء الرجل وتحبيده

تتموضع حيلة إقصاء الرجل وتحبيده والخلاص منه في أعلى سلم اهتمامات الرواية النسائية عامة لتصبح واحدة من ظواهره اللافتة، فكثرت من حولها التفاسير والتحليلات بل والتسميات كإقصاء الرجل، ونفي الرجل، وطرد الرجل أو ما أسمته إحدى الدراسات بـ السرد العنكبوتي، أي "الذي يعتمد نسج خيوطه الناعمة الخادعة حول الذكر ليمتص منه كل احتياجاته الحياتية ثم ينتهي الأمر بالخلاص منه، أو بمعنى أصح الخلاص من سلطته التي حاصرت المرأة زمناً طويلاً"<sup>(١)</sup>.

وفكرة توجه السرود النسوية إلى الرجل واتخاذ قضية أولى لخطابها أمر وارد ومتوقع تبعاً لتلك الأسباب الثقافية والاجتماعية، وبالتالي فلا غرابة إن ظهر على رأس مشتركات هذه السرود، ومراحل الرواية النسائية السعودية خير شاهد ودليل، ففي الوقت الذي ينفي الكثيرون هيمنة موضوع بالطلق على مسيرة رواية ما، يرى حسن النعمي موضوع حضور الرجل هو "استثناء في الرواية النسائية السعودية من حيث وجود حضور أكبر وأوسع وأعمق لكنه مع ذلك غير مطلق"<sup>(٢)</sup>، وإيرادنا لهذا الرأي يعني اتفاقنا مع فكرته من حيث المبدأ.

تبعاً لهذا فإن للرواية النسائية السعودية موقفها الإجمالي مع وجود الرجل، بجعل إقصائه موضوعها الأثير أو أطرف ثيمة فيه، وهو موضوعه الذي علق

(١) مجلة فصول، رشا ناصر العلي، ركائز السرد النسوي وخصائصه، العدد ٧٧، شتاء-ربيع ٢٠١٠م، القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٥١.

(٢) الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، مرجع سابق، ص ٥٨.



في ثنايا خطابه وفُسّر بتفاسير عدة: كعدم احتمال فكرة وجود الرجل مع وإلى جانب المرأة، كونها ترى وجوده قيّداً لحضورها، بل خطراً ينبغي الخلاص منه، فاستدعت الرجل إلى عالمها السردي وأخضعته لقوانينها ولما لم يعجبها ابتكرت حيلة سردية وأقصته من عالمها<sup>(١)</sup>، وواقع الحال لا يشير إلى أن هذه الحيلة مميزة الحضور في الرواية السعودية فحسب إنما هي حاضرة في الرواية العربية أيضاً، فبدت تعبيراً عن نسق ثقافي في عالم الكاتبة العربية عامة.

بعد مسح مبدئي أجريناه متتبعين مراحل الرواية النسائية السعودية تبين أن موضوعة إقصاء الرجل موضوعة ابتكرتها المرأة الكاتبة ثم تواطأت على استثمارها، كما تواطأت على جعلها سيروية في خطابها لا تتقطع في شتى المراحل والظروف<sup>(٢)</sup>، ولهذا لم تغب عن شتى مراحل منتج الرواية النسائية كلها مع تباين واضح من حيث الدلالة وطرائق التوظيف، وتباين أشد وضوحاً في رسائل خطاب كل مرحلة.

ولتعميق هذا الموقف الثائر على الرجال لفتنا التركيز الشديد والمساحة المتسعة التي منحت للصورة السلبية للرجل في خطاب الرواية النسائية السعودية في مقابل نماذج محدودة للصور الإيجابية، ونستقي هذه النتيجة عن مصدرين: ما وقفت عليه الدراسة من نماذج ثم ما توصلت إليه دراسات سابقة<sup>(٣)</sup> أنجزت

(١) المرجع السابق، ص ٥٩.

(٢) وهو أمر طرّقناه في مقدمة الدراسة مؤكدين أهمية تناول المؤلف في خطابات المراحل المختلفة من أجل أن نقيس - من خلاله - مجمل التحولات، وتعتبر الحيل السردية واحدة من هذه المؤلفات في فكرتها العامة، ولكنها تتغير وتتجدد في آلية توظيفها وفي غايات هذا التوظيف.

(٣) على سبيل المثال توصلت دراسة نورة سعيد القحطاني إلى نتيجة محددة هي "أن صورة الرجل الإيجابية لم تمثل في الروايات المدروسة إلا (٤, ٢٤٪) بينما بلغت نسبة الصورة السلبية للرجل فيها (٦٥, ٦٪)" (انظر: نورة سعيد القحطاني، الرجل في الرواية النسائية السعودية، دمشق - دار القلم، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ١٧٥)، وهناك دراسة لمنصور المهوس توصل في هذا الجانب إلى أن "صورة الرجل الإيجابي من الصور القليلة الحضور في الرواية النسوية السعودية بخلاف صورة الرجل المتسلط والعاث فهي المتكررة والمنتشرة في الحقل الروائي النسوي" (انظر: منصور المهوس، صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية، كتاب الرياض، العدد ١٦٠، الرياض - مؤسسة اليمامة الصحفية، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٤٤٤).

في هذا الجانب المتعلق بصورة الرجل في الرواية النسائية السعودية، ونحسب أن تركيز الكاتبة السعودية على جوانب الرجل السلبية يعين على تحقيق حيلة الإقصاء والنفي، حين تثير حفيظة القارئ ضد الرجل فتدين أفعاله، وفي الوقت نفسه تحفز هذا القارئ على التعاطف مع المرأة وتقدير موقفها الثائر ضد خصمها الرجل.

وعودة إلى ما بدأنا به من تساؤلات عن مدى قدرة الكاتبة السعودية في هذه المرحلة تحديداً على صنع حيلها الخاصة تأتي حيلة إقصاء الرجل فارضة وجودها كإحدى الحيل الواضحة ولكن بشروط مرحلتها، ووفقاً لما توفر لكاتبات مرحلة البدايات من إمكانيات: فما هي هذه الشروط؟ وما هي ملامح هذه الخصوصية في التعاطي معها؟ ثم ما الذي تبناه خطاب المرحلة من مقولات عبر هذه الحيلة؟.

ما لاحظناه أن لهذه المرحلة طريقتها الخاصة في صنع هذه الحيلة وفي تنفيذها، وهي حالة تابعة لموقف عام تتخذه كاتبة البدايات الروائية من الرجل، فهو سيد أمرها والقائم على شؤونها، لذا لا ترى الكون إلا بعينه ولا تفكر إلا بفلسفته ورؤاه حتى صار إقدامها على حيلة الإقصاء متناولاً ويسيراً، ولهذا نجد لها شيئاً من الخصوصية في مرحلتها هذه تحديداً، ربما بحكم ظروف واشتراطات المرحلة، فهي إن حدثت لم تكن لتحدث في إطار الثورة والتمرد، أو من أجل طلب السيادة واستعادة أمجاد الأنثى، ولم تكن لغاية نفي الرجل عن الحياة، كون هذا غير متسق البتة مع مفاهيم أنثى تعلقت حياتها ووجودها بالأبوة، أنثى لم تمتلك بعد قوة حياتية كافية تمكنها من المطالبة بحقوق الاستقلالية والتفرد.

إذن لنقر بأن الإقصاء هنا إقصاء موارد وخجول لازالت كاتبته على قناعة تامة بما للرجل في حياتها من دور، وذاك موقف مناقض لخطاب الإقصاء في الرواية السعودية في المرحلة الراهنة فقد تبين للباحث أثناء مقارنته بينها وبين مرحلة البدايات في هذه الجزئية خاصة أن المرحلة الراهنة تستثمر حيلة إقصاء الرجل بدافع الاستقلال والتحرر وإثبات الوجود وخلق خط حياتي مواز لسلطة



الذكور، وهو خط السلطة الأنثوية المفترض، تلك السلطة التي تحيل المرأة للعيش دونما وصاية أو مُعيل.

تقودنا هذه الخصوصية للبحث في ضروراتها الخاصة والتي تم حصرها في الضرورة الكتابية وضرورة السياق العام للرواية، ونعني بالضرورة الكتابية توجه غاية الكاتبة لمواصلة الحكاية والقص وإنجاز المسرود لا لغاية أبعد من هذا، وبالنظر إلى انشغالها بقصتها فحسب نجد أن غربة في البراءة المفقودة. وبوصفها الساردة. لو لم تقم بإقصاء محيي العيسوي قاتل صديقتها شهرزاد، بل وطمس معالمه من السرد لما كان لحكايتها أن تتم، فهي بفضل تغييبه واصلت الركض هرباً من العدالة، لتصبح استمرارية هربها شرط لاستمرار حركة السرد وفضاءاته وشخصياته، فأنتى لها أن تكون طريدة العدالة وشريدة الحياة لو كانت فكرت بطلّة هذه الرواية في التوقف برهة، وإبلاغ الشرطة بأن قاتل صديقتها شهرزاد شاب يدعى محيي العيسوي، كما يمكنها أيضاً تقديم دليلها القاطع بالكشف عن ممارسات محيي العيسوي العدوانية السابقة مع صديقتها وهي التي كانت تعلمها تمام العلم وتشكل دليل إدانة له، وهذا كله كفيل بإنهاء الحكاية في مشهدها الأول وهو ما لا تريده الكاتبة ولا ترغب في فعله.

الإقصاء الآخر الذي تنتجه الضرورة الكتابية إقصاء والدها محمود عبد العاطي ضابط الشرطة الذي ما أن علم بالتهمة الموجهة إلى ابنته غربة حتى أقسم للعدالة بأن يقبض عليها، وأن يقدمها للمحاكمة بنفسه تمثلاً لما يمليه عليه الواجب، ولذا بات وجوده في السرد خطراً على الحكاية قبل أن يكون خطراً على الأنثى/ غربة المستلبة المظلومة، كان خطراً على الحكاية كونه القادر على فك لغز القضية وإيقاف تدفق السرد وتوالد حكاياته وأحداثه، تماماً كالقيمة التي يتخذها حضور الديك في ألف ليلة وليلة، فصياحه عند كل صباح لم يكن لإطالة عمر شهرزاد بقدر ما كان مبرراً لاستمرار عمر الحكاية وتواصل السرد.

الأمر ذاته يتكرر في بسمة من بحيرات الدموع فشخصية الأب أبو مازن شخصية باهتة جداً لكونك كمتلقٍ لم ولن تدرك كيف ولجت إلى فضاء السرد وكيف خرجت منه، فاهتمام الكاتبة - كما وضع - تركز في لحظة إخراج هذا الأب من حياة الأسرة، وخروجه - وإن بُرر بقسوته وظلمه للأم وأولادها - لم يكن أكثر من مبرر فني أرادت به الكاتبة إتاحة الفرصة للأم بالزواج من رجل آخر، وهذا الزواج مهم جداً كونه الطريق إلى إنجاب الفتاة المظلومة أفنان، والتي تسيّدت ذروة الحكاية وصارت قضيتها الأولى، ودليلنا على ما نذهب إليه هو الطلاق السريع الذي حظيت به الأم من قبل زوجها الثاني بمجرد أن أنجبت من صلبه أفنان، الأخت غير الشقيقة لـ مازن، والذي تحركت في حنايا قلبه نخوة الأخوة فبات السرد متعلقاً برحلاته المكوكية من جدة إلى الرياض بحثاً عنها، وبأساليب فنية تحكمها السذاجة حدّ الإغراق.

ولنستقي برهاننا المؤكد من رواية ذكريات دامعة حيث إقصاء علاء من الحكاية وهي في ذروة تطورها وامتدادها، عبر قصة حب علاء لعهد، فيأتي الإقصاء في هذه اللحظة الحاسمة حيلة لأجل أن تضع السرد على المحك مع أحداث جديدة، يظهر فيها شاب آخر في حياة عهد بعد أن غادر حبيبها علاء إلى سويسرا لاستكمال دراسته.

الضرورة الثانية فرضها السياق الروائي العام: فالمرأة الكاتبة - في مثل هذه المرحلة - لا نراها منشغلة بخلق خطاب مضاد لخطاب الرجل فيصبح إقصاؤها له حيلة مؤسسة على استراتيجية واضحة، وهي - أيضاً - لم تنشغل بخلق خطابها الخاص إنما انصب همها على انجاز كتابة رواية شبيهة بما كتبها الرجل في سياقها الأدبي العام، ويقودنا مثل هذا التفسير للالتقاء مع بعض الدارسين<sup>(١)</sup>

(١) يقول حسن النعمي "مثلما يمارس الرجل حرب الإقصاء في خطابه الواقعي فإن المرأة تمارس الإقصاء في المتخيل، بعد أن عجزت عن تحقيق الإقصاء واسترداد حقها في المماثلة لخطاب الرجل في الواقع غير أن إقصاءها للرجل عن هيمنته هو إحلال لها في موقع الهيمنة والسيطرة" (انظر: حسن النعمي، رجع البصر، جدة - النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٥٢).



الذين عبّروا عن الرغبة الجادة للمرأة السعودية . حين تقصي الرجل وتنفيه . في فرض خطابها الأنثوي وجعله مضاداً لخطاب الرجل في مجتمعها إلا أن هذا الاتفاق لا يشمل المرحلة الأولى . مرحلة البدايات هذه . بتاتاً ، فهي . في رأينا . خارجة عن نطاق هذا الحكم ، حتى وإن عبّرت عنه دراسات أكاديمية رصينة في المنجز النقدي السعودي تحديداً ، أنى لرواية تدور في فلك الرجل وفي وصاية من عنده أن تبلور خطاباً من العمق بمكان بحيث يضع الرجل في منزلة الضد والند ، وهي ما تزال تستظل بظله وتستكين إليه ، ولسان حال إحدى بطلاتها يقول :

"من الصعب أن يترك أولياء الأمور الحرية للفتاة بهذه السهولة"<sup>(١)</sup> ، فمن الواضح أنها تصر على ربط مصيرها عنوة بمصير الرجل وإلحاحها على وصايتها عليها ستنتهي حتماً إلى أن تكون حياتها مشروطة بوجوده ، كما يحدث الآن بين عهد وحبیبها علاء لحظة حزم حقائبه مغادراً حياتها :

"مد علاء يده إلى يدها وقال لها : أريد أن أرى بريق السعادة والأمل دائماً في عينيك ، قالت وقد تهدج صوته : سفرك هذا يحدث فراغاً كبيراً في حياتي .

. عهد .. لا أريد أن أرى الدموع في عينيك .

. متى تنوي السفر ؟

. بعد شهر !

. إذن لقد بقي من عمري ثلاثون يوماً"<sup>(٢)</sup> .

وليكن آخر ما نختم به تصورنا العام لهذه الحيلة أن الكاتبة السعودية اعتبرت الرجل عثرة في طريق وضوح صورتها أمام المجتمع ، واستشعرت إسهامه الكبير في إخفاء هذه الصورة بشتى دلالاتها ، ومن هذا كله يمكننا أن ننتهي إلى رأي قابل . بطبيعة الحال . لأن يطلق حكماً على نسبة كبيرة من الروايات ، وإن كنا

(١) سميرة خاشقجي ، ذكريات دامة ، بيروت . منشورات زهير بعلبكي . بيروت ، د. ط ، د. ت ، ص ١٠٧ .

(٢) ذكريات دامة ، ص ٦٤ .

لسنا مع تعميمه على الحالات كلها، مفاده أن الروائية السعودية ركزت على نفي وإقصاء الرجل غير الايجابي في مواقفه منها أما ما تراه مسانداً لها فتبقي عليه، وتفسح له المساحة اللازمة في السرد.

إلا أن اللافت حقاً حذرهما الشديد في التعامل مع صورة الرجل الإيجابي التي "ظهرت في بعض الروايات شخصية سطحية غير مؤثرة في الحدث رغم ما تحمله من سمات إيجابية، فهي ثابتة لا تتغير من بداية الرواية إلى نهايتها، وجاء معظمها يحمل صفات البطل الرومانسي، يعبر عن أحلام الروائية وتطلعاتها في مستقبلها مع الرجل"<sup>(١)</sup>، بمعنى أنها وظفته حتى في صورته الإيجابية على الطريقة التي تخدم خطابها وتسد غاياتها.

الأمر الذي يجدر أن تختتم به حيلة إقصاء الرجل هو التأكيد على نتيجة هامة مفادها أن خطاب إقصاء الرجال وتحييد أدوارهم هي من الحيل السردية المستمرة الحضور في المراحل الثلاث، بل إن وتيرة الإقصاء بلغت في المرحلة الثالثة حدّاً أبعد مما استطاعته في المرحلة الأولى، والبحث إذ يشير هنا إلى هذه النتيجة إنما بدافع تأكيد امتدادها الزمني في الرواية النسائية السعودية منذ بواكيرها الأولى، لتصبح دليلاً قاطعاً على أن مراحل هذا الخطاب تتشابه في استخدام بعض الآليات مع إحداث تحول فيها وفي طرائق استخداماتها، وسوف نعرّج على هذا التحول في مواضع مختلفة من تناولنا لموقف المرأة من الرجل في المرحلتين اللاحقتين.

(١) الرجل في الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ١٧٥.





## الحيلة الثانية

### تغيب المكان المحلي واستحضار البديل

"المكان لا أهمية"<sup>(١)</sup> هي واحدة من العبارات اللافتة في خطاب هذه المرحلة، وإخضاعها لتأويلات النقد يدفعنا إلى عدم التسليم بظاهرها الذي يشير إلى انعدام أهمية تحديد مكان الأحداث في أي من روايات هذه الحقبة<sup>(٢)</sup>، فهي قابلة لمقترح آخر تطمئن الدراسة إليه، هو أن تكون هذه العبارة المقترحة في مقدمة رواية غدا سيكون الخميس واحدة من منظومة الحيل السردية لخطاب مرحلة البدايات، فهل كان من الضرورة أن تنفي الكاتبة عن روايتها عنصر المكان؟ إلا لغاية تصبو إليها، لاسيما أنه بإمكان السرد إيضاح ذلك وبسهولة تامة، على اعتبار أن السارد هو المتكفل بالكشف عن هوية المكان إن وجد، وهو أيضا القادر على إخفاء المكان وإلغاء هويته، بيد أن إلحاح هدى الرشيد كاتبة هذه الرواية - منذ عتبة التقديم - على إضفاء هذه العبارة شكلاً مدخلاً لفكرة الحيلة القائمة على تغيب المكان المحلي في الروايات المدروسة، فعبارتها المباشرة الآتية عن قصد ودراية منها يحتمل أحد تفسيرين: الأول، لفت انتباه القارئ إلى مكانه المحلي المغيّب في الرواية، الثاني، تكريس هربها من المكان واختيارها بديلاً عنه لأجل غاية ما، كتلافي المحاذير الاجتماعية المفروضة عليها.

في حال أخذنا بالحالة الأولى فالدلالة لن تخرج عن تسجيلها احتجاجاً ضمنياً

(١) غدا سيكون الخميس، مقدمة الرواية.

(٢) لابد من الإشارة إلى أن مثل هذا الهروب من المكان المحلي للأماكن البديلة ليس قاصراً على الرواية النسائية وإن كانت دلالة وجوده فيها أشد عمقاً وتأثيراً، فقد جنح الكتاب أيضاً إلى مثل هذا التوجه، فحرص كثير من الرواة على الانتقال بأبطال رواياتهم إلى الخارج أو أنهم يتخذون من البنيات الأخرى مسرحاً لرواياتهم، ويعتبر غالب حمزة بارزاً في هذا الاتجاه، كما أن الذين يتحدثون عن البيئة المحلية ويرسمون شخصياتهم من خلالها ليسوا إلا عدداً قليلاً لا يعطون انطباعاً واقعياً من خلال أعمالهم في هذه البيئة" (انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٨-٢٩).



على ضيق المساحة المتاحة لها كأنثى في فضاء وطنها ومكانها الأصل، والأخذ بالحالة الثانية لن تخرج الدلالة فيه عن رغبتها في تأكيد خوفها وحذرهما الشديد من ملامسة حساسية المكان المحلي وتجنب الاصطدام مع خطابه، والقاسم المشترك بين الحالتين تكريس هذه العبارة كحيلة من حيل السرد الأنثوي.

تسلمنا هذه الدلالات إلى نتيجة أولية مفادها حقيقة المسار المتحول لحيل خطاب الرواية النسائية السعودية وتخبرنا - في الوقت نفسه - عن وجود طاقة كامنة يختزنها المكان الروائي، تخوله لأن يكون حيلة سردية متباينة في مستويات التوظيف من مرحلة إلى أخرى، كأن يغيب المكان المحلي عن خطاب المرحلة الأولى غياباً لافتاً والعكس يحدث في الروايات الصادرة في المراحل اللاحقة على نحو ما سنرى في حينه وشتان بين الحضور والغياب في التوظيف والدلالة.

في غدا سيكون الخميس يغيب المكان المحلي غياباً احترازياً فيبدو المكان مموهاً عن قصد، وهو تمويه فعلي من الكاتبة تتداخل فيه الفضاءات حتى تنتهي إلى مكان بلا هوية محددة، فكلما دنونا من معرفة المكان واقتربنا من اكتشاف هويته عبر تلك القرائن والإشارات الدالة على البيئة المحلية تقصدت الكاتبة قطعه بالتشويش على القارئ بإيراد إشارات ودلائل مغايرة، إشارات تحيل على أمكنة غير سعودية كونها تمارس في تلك الأماكن حريتها التامة المرفوضة في مجتمعاتها رفضاً تاماً، ومنها السينما والاختلاط وما فيهما من اختلاط وسباحة المرأة في البحر المفتوح، ومعانقة ابن عمه خالتها<sup>(١)</sup>، وكأنها بهذا الصنيع تعمل على تأكيد تقصدها تغيب المكان المحلي وطمس معالمه ومراوغة القارئ في شأنه.

(١) من هذه الإشارات المشوشة على القارئ في مسألة الاقتناع بأننا حيال مكان محلي قول إحداهن: "احضري حفلاتنا المختلطة وستشاهدين عندها أشياء كثيرة تكسبك معرفة أعمق بالحياة" (غدا سيكون الخميس، ص ١٥).

"والتأم شمل الجمع بعد أن عادوا لإحضار لمياء وانطلقت بهم السيارة صوب الشاطئ والسعادة بادية على الجميع، وأغنية مرحة تسمع عبر المذياع مما حدا بهم للمشاركة الغنائية، وشيئاً فشيئاً علت الأصوات وفجأة توقف النغم المناسب فصرخوا في محمود فوراً: ما هذه (البواخة) لماذا أقفلته" (غدا سيكون الخميس، ص ٢٥).

إذن المكان المحلي المغيّب في خطاب البدايات واقعة حقيقية تسبّدت هذا الخطاب ولم تكن مجرد سمة فحسب، بل هي.. في زعمنا.. لعبة سردية تبرر مصداقيتها التفسيرات العديدة التي توصلت إليها الدراسات المعنية بها والتي سنستثمرها في هذا المقام كأدلة دامغة لفكرة الحيلة:

أ. استخدام الأمكنة البديلة وتكريس حضورها في جمهرة من الروايات دارت أحداثها في مصر ولبنان وجنيف بحيث يحل المكان البديل في ذهن المتلقي بديلاً تعويضياً عن مكان الكاتبة الأصل.

ب. في اختيار مكان بديل للمكان المحلي تأكيد صريح على رغبة الروائيين في " معالجة موضوعاتهم بواقعية، وبمزيد من الحرية في تصرف الشخصيات، إلا أن ذلك الأمر لم يكن ممكناً بسبب الرقابة الذاتية على المطبوعات، ونضيف أن هناك رقابة رسمية على الكتب في المملكة العربية السعودية .. لذلك يتجنب الانفتاح على المجتمع الأصلي والاستفادة من البيئة الخارجية لمعالجة ثيمات تعد محظورة"<sup>(١)</sup> محلياً.

(ج) - توقعها لردود الأفعال الغاضبة على منتجها لاسيما إذا ماثل روايات سميرة خاشقجي المصنفة كصوت رومانسي ليبرالي، وهذا بحد ذاته كاف لأن يقصّيها البعض من دائرة الأدب، وكردة فعل منها اندفعت صوب " اختيار أماكن أخرى للتعبير بديلاً عن موطنها الذي لم تعش فيه طويلاً"<sup>(٢)</sup>، ولكي تحتال سردياً على أحد العوائق القادرة على تقويض مشروعها ككاتبة تختار فضاء مصر لودعت آمالي ولذكريات دامعة، ولبنان لبريق عينيك ووراء الضباب.

والمسألة لا تتوقف عند حدود اختيارها الأماكن المألوفة الهوية بل تجاوزت ذلك لأماكن لا هوية لها ولا ملامح، أماكن مجهولة ليصبح الأمر إمعاناً في الهروب من

(١) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص ٧٤.

(٢) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص ٧٩.



المكان المحلي، وزيادةً في النفور من قبضته، على نحو ما نلقاه في رواية غدا سيكون الخميس، كونها لم تصرح بالمكان ولم تكن راغبة في التصريح به أصلاً.

ولنتبنى تفسيراً آخرأ وضعه منصور الحازمي لبروز هذه الظاهرة في روايات سميرة خاشقجي بتوجهاتها العاطفية، فالمسألة - في ظنه - طبيعية جداً من كون التوجه العاطفي لا يحفل - أصلاً - بالمكان تماماً كما فعلت في رواية بريق عينيك<sup>(١)</sup>.

الحرية المنشودة للذوات الكاتبة والتي تدفعها إلى اختيار المكان البديل دفعاً ظناً بأنهن باختيار المكان المحلي يقمن في المحذور ويصطدمن ببعض التقاليد والأعراف الاجتماعية التي تحد من تحركاتهن ومن عملهن ومن تنقلاتهن، بينما تتوق الكاتبة بأن تتحدث وتتحرك بحرية<sup>(٢)</sup>.

النتيجة التي انتهينا عندها في حيلة تغييب المكان المحلي هي عدها إحدى الصور الناتجة عن حيلة سردية نشهد بقدرتها الفاعلة في رفع الحرج عن الكاتب حين تضيق بخطابه مساحة الحرية، فيجد نفسه وقد صار قريباً من قبضة الرقيب وإدانة المجتمع له، لهذا ظهر ما يمكن أن نسميه بحيلة: الرهان على المستقبل كواحدة من حيل خطاب مرحلة البدايات.

(١) منصور الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، الرياض - دار بن سينا للنشر، ط٢، ١٩٩٩م، ص ٥٠.

(٢) "قالت بهذا الرأي الناقدة أميرة كاشغري" (انظر خطاب السرد، مرجع سابق، ص ١٧٩).

## الحيلة الثالثة

### الرهان على المستقبل

هي حيل البدايات الثالثة، وتؤدي دور فن حسن التخلص من المآزق النقاشية الجدلية التي لا يبدو الاتفاق حولها ممكناً، لذا نجد لها حاضرة كلما كان الخطاب قائماً على المحاور بين طرفين، وكأنه بمثابة اللعبة الفنية التي تتيح لمقولات الخطاب متسعاً من الحرية ولفضاءاته فرصة لقول ما يريد.

لهذه الحرية في التعبير مُسوغ يتحدد بكون السارد لا يتحدث لحظتها عن واقع حالي أو آني ولا عن مجتمعه خاصة، إنما يريد مجتمعاً جديداً سيأتي حتماً في قابل الأيام والسنين، وبهذا يأمن الصدام والمواجهة، فكل ما يدلي به لا يتجاوز توقعات مستقبلية قد تتحقق وربما لا!

ومثل هذه الحيلة تتوفر في مراحل الخطاب الأخرى حتى إن روايات عديدة لهجت بمثلها في أكثر من موقف، إلا أنها تكتسب قيمة وأهمية أكبر في الخطاب المؤسسل خطاب الروائية السعودية وبصورة خاصة إذا ما عدناه نوعاً من الاستشراف لمستقبل الكاتبة السعودية، وهي تضع اللبئات الأولى لتجربتها الروائية وتدف صدر عتبات حياتها علمياً وثقافياً واجتماعياً وسط العديد من التساؤلات: كيف سيكون مستقبلي التعليم؟ كيف سيكون مستقبلي الكتابي؟ كيف سيكون مستقبلي الوظيفي؟ وأيضاً كيف سيكون موقعي من الرجل؟ وأسئلة لا حد لها تمنحها هذه الحيلة مشروعية الطرح وإمكانية المداولة، ولذا لا نشك أبداً في كون مرحلة البدايات الروائية أدعى لاستشراف المستقبل من المراحل الأخرى.

هذه المبررات تحيل فكرة الرهان على المستقبل لعبة سردية كثيفة الحضور في نماذج المرحلة الأولى، بل نكاد نعثر عليها كملح ملازم لبعض شخصيات رواياتها، وتعتبر رواية غدا سيكون الخميس بحسبها التحرري الطامح من الأمثلة الدقيقة على



ما نقترحه في هذه الحيلة، فنوال - بطلّة الرواية - بمرجعيتها الليبرالية وبهاجسها التمردى وبرفضها الكثير من صور واقعها هذا اصطدمت بالفكر المحافظ مالك القوة والسيادة، وكنتيجة طبيعية لوعيها بقوته وخطورته ابتكرت لنفسها حيلة الانسحاب من برائن الجدل العقيم، والسجال اللامثمر - حسبما تعتقد هي - وذلك بالإسراع في المراهنة على قادم الأيام وافترض صورة متخيلة لمجتمع سعودي آخر، وجيل نسائي قادم، لن يقبل أبداً الاستسلام لهذا الفكر، ولن يرضخ لتوجيهاته وأوامره، ولهذا يدعو هذا الخطاب كل مناوئيه لمشاركته النظرة المستقبلية، فنوال في غدا سيكون الخميس تقدم هذه الدعوة صريحة:

"كوني معي وشاركيني النظرة لزمانى المقبل.. إن أقبل"<sup>(١)</sup>.

هذه الثقة التي يبديها الخطاب في المستقبل يؤكد ثقة كاتباته في تغير مستقبلي قادم لا محالة، ولهذا بدا حرصهن وحرص من كان معهن من صديقاتهن القانعات بفكرة المستقبل القابل للتحويل على دعوة الآخرين لقبول فكرتهن والانضمام إلى معسكرهن.

والكاتبة إن وثقت بهذا التغير فهي على قناعة تامة بإمكانية تدرجه زمنياً في الحدوث، كأن يأتي مقنعاً في بداية الأمر ثم يكشف عن وجهه لاحقاً، وهو ما تسر به نبيلة مؤيدة موقف نوال من المستقبل القادم للمرأة السعودية:

"يراودني نفس تفكيرك يانوال، أجل ستفعل بقناعة ولكن بتقنع"<sup>(٢)</sup>.

في ظل هذه القناعة بتراكم تجربتها ووعيها المرحلي فلا غرابة إذن أن تنافح المرأة السعودية في كل مكان، تجادل في المنزل وتساجل في المجتمع، كالسجال الدائر بين نوال وإحدى صديقاتها المتحررات وتدعى سميرة:

(١) غدا سيكون الخميس، ص ٨٥.

(٢) غدا سيكون الخميس، ص ٢٠.

"عليك أن تضعي في اعتبارك أهلك وأهلي والبيئة التي ترعرعوا فيها! وعليهم أن يضعوا في اعتبارهم التغيير الذي نقبل عليه"<sup>(١)</sup>.

الواقع أنها لعبة سردية ذكية تسجل لخطاب البدايات وتوثق باسمه، في ظل واقع اجتماعي خانق لا يمكن اختراقه ببسر وسهولة، واللعبة كما يصفها سحامي الهاجري ليست سوى معركة سافرة بين الخطابين التقليدي والجديد بعد أن اقتربا من بعضهما البعض في لقاء حاسم، واتضح بصورة جلية أنهما على طرفي نقيض فتبدأ المعركة وفقاً للاستراتيجيات التالية: نوال تجعل من المستقبل أي الزمن مداراً لمعركتها فقد أدركت "أن الخطاب المهيمن ينتحل الزمن الكوني بصيرورته ومسيرته، ويتمسح به بوصفه الكاهن الأكبر ويحاول الإيهام بأن سلطته جاءت نتيجة لتراكم حقيقي، وعلى أي خطاب مضاد أن يحقق تراكماً مماثلاً"<sup>(٢)</sup>.

ثم إن إدراكها لمثل هذه القضية مثل كشفاً لأحد الأخطار الفادحة للخطاب المحافظ بوصفه مهيماً، إلا أن الزمن ليس ملكاً له، ولكنها إحدى سنن الله عز وجل، وهو بهذا قابل للتغير والتجدد والتحول، وتمنحها مثل هذه القابلية المرنة جعل الزمن المستقبلي ورقة رابحة تلقي بها كلما ضاق الحوار بين خطابها الضد والخطاب المحافظ.

وإمعاناً في تأكيد استثمار الروائية السعودية لقانون الرهان على المستقبل نضرب أمثلة أخرى من روايات آخر، من خلالها نؤكد على أن الحيلة ركيزة أساسية في خطاب البدايات الطامح لأن يرى غده في حلة أفضل:

"قالت أخاف على هذه السعادة .. أخاف أن تكون وهماً في حياتنا.  
قال في ثقة: لا تخافي .. ولا تزعجي نفسك .. السعادة الحقيقية شيء نشعر به .. نتعرف على طريقه عندما نلمسه.

(١) غدا سيكون الخميس، ص ٢٠.

(٢) خطاب السرد، مرجع سابق، ص ٦٠.



وقالت: والعقبات التي تصادفنا .. وتحول سعادتنا إلى جحيم .. كيف نتقلب عليها؟

وقال: اترك كل شيء للوقت والزمن .. وهو الذي يحل الأمور ويوصلنا إلى طريق الصواب<sup>(١)</sup>.

إنها المرأة التي لا تجد سلوكها سوى في مستقبل مرتقب تراهن عليه وتثق في قدومه، لينصف وجودها، فساكنة تنفر من ذكريات ماضيها الأليم ومن أحزانها العميقة بإقناع نفسها بما هو آت لا بما قد ولى واندثر على اعتبار أنها مؤمنة بأن الأيام القادمة "سوف تجعل منها امرأة قوية، تحررها من قيودها وعقدها وآلامها"<sup>(٢)</sup>.

يدهشنا بحق هذا اليقين المترسخ لدى كاتبات المرحلة في التاريخ وقدرته على تبديل وضعيتهن مستقبلاً، وأن كل "ما نراه الآن ذنب لا يغتفر ربما سيصبح ناموساً نهتدي به"<sup>(٣)</sup>، فالناموس الكوني يقين تساجل به غدا سيكون الخميس كل عقل حاول أن يوقف الزمن متناسياً عجلة التاريخ التي ما برحت تدور وتدور.

بلورت هذه الرواية تحديداً هذا الحوار الجدلي بصورة لافتة حين أوجدت بطلتها نوال موقفاً ذكورياً حاشداً يراهن على المستقبل، ومثله ذلك الزوج الذي أتاح لزوجته مساحة من الحرية بغية تدريبها على الاعتماد على نفسها في الحياة وبهذا التوجه الآتي من عالم سيطرة الرجال فنوال تُوجد خطأ موازياً لخطها الانثوي المراهن على المستقبل، وهي حيلة تؤيد من خلالها موقف الرجال لخطابها الاستشرافي وبمشهد آخر تصور فيه ذلك الزوج الذي جاءته زوجته متأثرة أليماً تأثر من بعض ردود الأفعال المستهجنة لما تقوم به من عمل، فثبت الزوج على موقفه معزراً ثقته في نفسها بقوله لها:

(١) وراء الضباب، ص ٦٦.

(٢) وراء الضباب، ص ٨٩.

(٣) غدا سيكون الخميس، ص ٢٠-٢١.

"ما تقولين به الآن قد يطلق عليه أسماء وتعريفات كثيرة: الإباحية، التحدي، أو حتى الخلاعة، أتدريين بأي تعريفات المستقبل سيحدد؟ .. بالشجاعة .. الجرأة وخلافه، ستصبحين من الرائدات لتعريفات تحدت بشكل يختلف عما هي عليه الآن، وستكونين قدوة حسب تعريفهم، فلماذا القلق؟ وتعليق كل الأهمية على تعريفات غير ثابتة يطلقها أناس في زمن، ليغيرها آخرون في زمن مقبل.."<sup>(١)</sup>

يحفزنا سؤال نوال الذي ختمت به رواية غدا سيكون الخميس حين قالت: "سأبقى مؤملة في الغد، أجل سيدخر لي الغد يوماً جديداً لأهتدي فيه عما أبحث، وحسب عاداتنا التي أحبها .. سوف يكون الخميس"<sup>(٢)</sup>، نقول إن أملها هذا حافز للتساؤل عن صورة من صور التحول وعن مدى تحققها، فما الذي يمكن أن يبلغه التحول في شأنها عبر المراحل الآتية من كتابتها الروائية؟ بل ما الذي يمكن أن تبلغه المرأة السعودية عامة؟ وأن نتساءل أيضاً: هل تحققت لها مثل هذه النبوءة أم ما تزال تراهن على المستقبل مبقية بصيص الأمل الذي لعبت على أوتاره بطلات خطاب هذه المرحلة؟

(١) غدا سيكون الخميس، ص ٨٨ .

(٢) غدا سيكون الخميس، ص ٩٦ .





## الحيلة الرابعة

### استثمار ما توفر من تقنيات الرواية التقليدية

من أبرز مميزات الفن الروائي قدرته على منح الكتاب فرصة لتدعيم خطاباتهم بحيل فنية تستثمر ما يتوفر في كل مرحلة من تقنيات وإمكانات يمكن توظيفها في عالم السرد، وهو تنوع سيأخذنا إلى مجال رحب للمقارنة بين صور متحولة في شأن توظيف التقنيات المختلفة، فهل تتعرض الخطابات للتحول في حالة تم استثمار تقنيات الكتابة المتوفرة للكاتب؟

يؤكد تصورنا المبدئي وجود هذا التغير المذهل في وعي الكاتبة السعودية بأهمية توظيف تلك التقنيات، كل مرحلة وفق طبيعتها وظروف الكتابة فيها، وكأنها نظرت إلى الخطاب بوصفه "مشتملاً على كل مناحي التفاعل الإنساني عبر كافة نشاطاته"<sup>(١)</sup>، وفي ذلك صدى لرؤية سيمائية النزعة سبقت الإشارة إليها في مفهوم الخطاب عامة.

كما أن لها دلالة أخرى هي وجود رغبة أكيدة لدى الخطابات بإحراز النصر وفرض السيادة وتحقيق التداولية، بإسهام مباشر من "التقنيات السردية والحيل التي تنقل الحكائي إلى فني جمالي"<sup>(٢)</sup>، ومجال المقارنة الأول سوف نلجأ إليه عبر لعبة فن التراسل واليوميات والمذكرات التي تحل بديلاً عن السرد والحوار داخل الخطاب، وسننطلق من الرسائل المكتوبة المتبادلة كتقنية شهيرة من تقنيات الرواية التقليدية.

(١) تعالقات الخطاب، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٥.



تقنية الرسائل المتبادلة تكون في الأغلب الأعم بين طرفين، وهي أيضاً تلك المعاني التي تنقل إلى العقل المدرك من خلال رموز لغوية، أو وسائل توصيلية أخرى بما فيها الوسائل الآلية، التي تنقل موجات الصوت أو الضوء "الهاتف والمذياع والوسائل السمعية البصرية عامة"<sup>(١)</sup>، والتي إن لم نجدها حاضرة في خطاب البدايات فنتوقع أن تحضر في مراحل لاحقة كنتيجة طبيعية لثورة الاتصالات، فراوية الرسائل المكتوبة خطياً إن كانت اشتهرت في القرن الثامن عشر فقد أصبحت في عصر التليفون من الأنواع شديدة الندرة رغم إنها لم تنقرض بالمرّة كما يقول ديفيد لودج David Lodge<sup>(٢)</sup>

ومن المفارقات العجيبة التي كان قد توقعها لودج أن "يؤدي اختراع الفاكس إلى إحياء ذلك الشكل من جديد"<sup>(٣)</sup>، فماذا نقول وقد حدثت ثورة اتصال صارخة في وقتنا الحاضر!

المتعارف عليه أن الرسالة دخلت إلى الفن الروائي وأثرت فيه إلى حد جعلها قادرة على تشكيل خطاب بعض الروايات حين تُكتب على شكل رسائل، وكانت رائجة رواجاً كبيراً في القرن الثامن عشر، حتى إنها اتسمت بسمات خاصة وضعتها تحت عنوان كبير هو: رواية الرسائل<sup>(٤)</sup>، وبهذا توثقت علاقة الرسالة بالفن الروائي

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص ١٧٧ .

(٢) انظر: ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة ماهر البوطي، القاهرة- المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، ٢٠٠٢م، ص ٢٨.

(٣) الفن الروائي، مرجع سابق، ص ٢٨ .

(٤) "رواية الرسائل هي نوع من القصص السردية تجري على لسان الشخصية الأولى... والرسائل تؤرخ لعملية جارية، وتختص بميزتين: أنه يمكنك استخدام أكثر من مراسل، وبهذا تستطيع أن تعرض الحدث ذاته من وجهات نظر مختلفة، وبتفسيرات مختلفة تمام الاختلاف، والثانية أنك حتى إذا حصرت نفسك في مراسل واحد فالرسالة توجه دائماً إلى متلق محدد يكيّف استجابته المتوقعة للخطاب، ويجعله أكثر تعقيداً وتشويقاً من الناحية البلاغية ويزيد من شفافيته غير مباشرة" (انظر: المرجع السابق، ص ٢٩).

قديمًا وحديثًا، فكان وجودها في ثناياه يكتسب صيرورة واستدامة لا تنقطع، ومن حيث نلاحظ هذه الأهمية نطرح التصور الخاص الذي يرى في توظيفها حيلة من حيل السرد، تمثل في سعي الكاتبات السعوديات للإفادة منه في شتى المراحل تبليغًا لخطابهن، لاسيما إذا ما علمنا أن ارتباطها بتشكيل مقولة الخطاب نابع - بحسب جينيت - من قدرة الرسالة على أن تكون "وسيطًا للحكاية وعنصرًا في الحكمة معًا"<sup>(١)</sup>.

ما يمكننا الإشارة إليه بدايةً أن منشئة خطاب البدايات لا تسعها ذاكرتها الروائية المتشكلة حديثًا، كما لا تساعدنا تجربتها الكتابية البائدة على ابتكار حيل جديدة، أو ضخ فضائها السردية بما يُدهش، لذا حدث هذا اللجوء الواضح إلى تلك التقنيات الروائية البسيطة المتوفرة في مرحلتها حتى بات توجهًا عامًا تبعته الكاتبة من باب التقليد، ولكننا بذلنا جهدًا نقديًا لمحاولة وضع تفسيرات خاصة له وفقًا لنظرية الحيل الفنية.

من هذه التفسيرات أن اللجوء إلى الرسائل يكون من أجل، إما إنقاذ الحكيم من الانحسار والنضوب، أو للإسهام في زيادة مساحة البوح الأنثوي، ولنا أن نفصل في هاتين المسألتين القول.

في مسألة إنقاذ الحكيم من الانحسار والنضوب فكثيرًا ما لجأت الكاتبة السعودية وعبر الرسائل الخطية في هذه المرحلة بالذات لإنقاذ الحكيم من الانحسار أو التلكؤ أو النضوب، حتى غدت لها أهمية خاصة في مرويّات هذه المرحلة فبلغ توظيفها مبلغًا متقدمًا في بعض الروايات على النحو الذي شهدته رواية البراءة المفقودة، فأحداثها توقفت في لحظة سردية ما عدا من الرسائل المتبادلة بين غربة وشقيقتها سميرة لتتسيّد الرسالة السرد، فلم يعد في إمكان القارئ من فعل

(١) خطاب الحكاية - بحث في المنهج، مرجع سابق، ص ٢٢١.



سوى انتظار رسالة<sup>(١)</sup> قادمة من سميرة لأختها غربة المتهممة في ظرفها الصعب أو العكس، وقد تبلورت أهمية الرسائل في مثل هذه الحالة الروائية باتخاذ حيلة للكشف عن سر القاتل الحقيقي.

وبطبيعة الحال حين لا يتوفر ما هو أنجع من الرسائل لدفع القص إلى الأمام تكتسب الرسائل والمذكرات اليومية أهمية أكبر ودوراً أبرز في صنع وصياغة الخطاب، وهو ما حدث في مرحلة البدايات نتيجة افتقار الكتابة السردية آنذاك إلى حلول أخرى، فتموضعت الرسائل المكتوبة في صدارة الحيل، فلم تقل في رواية بسملة من بحيرات الدموع أهمية عن أي فعل سردي آخر، رسالة الطفلة أفنان المبعوثة إلى أهلها على سبيل المثال كانت حيلة الكاتبة التي مكّنت أسرة أفنان للإمساك ببداية الخيط الموصل إلى مكان تواجدتها بعد عناء البحث والتقصي، وعلى النهج ذاته تتدخل الرسالة لتحل أزمة سلوى في كيفية إبلاغ والدتها عن تعاظم المرض في جسدها وشعورها بدنو شبخ الموت، كما أنها تعطي للرسالة أهمية أكبر حين تضمنها وصيتها بتكليفها برعاية ابنتها الوحيدة بعد موتها في رسالة غاية في التأثير تدبجها ساردة ذكريات دامعة:

"والله، إني راحلة لا محالة، فقد قُرِبت المنية، ولست حزينة ولا جازعة، وأرجو أن لا تندبني عليّ ولكن ترحمني، لقد تركت لك ابنتي وهي صورة طبق الأصل مني، سوف تكون سلوكك بعدي، فحافظي عليها واسهري على راحتها فهي ميراثك مني ووصيتي لك"<sup>(٢)</sup>.

في تفسيرنا الثاني نضع بوح المرأة مبرراً لهذا التوجه، وتؤكد طبيعة الرسائل

(١) تقول الساردة "مرت الأيام سريعة متلاحقة .. تكاد لفرط سرعتها أن تسبق عقارب الزمن .. وغربة المسكينة تعيش وحيدة في تلك القوقعة المعزولة، تعد أصابعها كل ثانية وكل دقيقة تمر بها في انتظار وصول رسالة جديدة من سميرة" (انظر: هند صالح باغفار، البراءة المفقودة، القاهرة - مطابع المصري، ط ١، د.ت، ص ١٧٠).

(٢) ذكريات دامعة، ص ١٧.

والمذكرات قدرتها على منح الكاتب مساحة للبوح الذاتي، وقد توجهت الروائية في هذه المرحلة إلى هذا الفن توجهاً أوقع كتابتها في تداخل واضح بين هدفها الرئيسي من الرسالة لاسيما في جانبها النفعي، كأن يخبر أحدهم الطرف الآخر بمعلومة معينة أو بموعد معينوبين مشاعر الكاتب الذاتية وأحاسيسه المرهفة، وتتعرز هذه الفكرة بوجود مثل هذا الالتباس الذي أشار إليه جيرار جينيت مؤكداً حدوثه في الرواية الترسلية متعددة المتراسلين ويحدث الالتباس "عندما يرتخي شكل اليوميات ليبلغ نوعاً من المونولوج بعد فوات الأوان، ذا موقع زمني غير محدد بل غير متماسك"<sup>(١)</sup>، لذا فلم يتردد جينيت بعده "ينمط السرد الأكثر صعوبة والأكثر تمرداً على التحليل"<sup>(٢)</sup>.

وبهذا تقترب الرسالة كثيراً من لعبة الحيلة، وتمثلها تمثيلاً دقيقاً، فهي "تلفت الانتباه إلى وجود المؤلف الحقيقي وراء النص، وتكسر بذلك الإيهام القصصي بالواقع"<sup>(٣)</sup> على اعتبار أن "أسلوب اصطناع الرسائل وكتابة المذكرات أسلوب أتاح للكاتب فرصة الاستغراق في البوح الوجداني، والانسياق وراء التداعيات العاطفية، ذلك أن الروائية أنثى والمادة الروائية تقدم من منظور ذاتي محض وتتفاعل الذاكرة مع الانفعال في رقد السرد وشحنه بطاقة قادرة على التدفق والتداعي"<sup>(٤)</sup>.

ونزعم أن ما ذهبت إليه إحدى الدراسات في شأن روايات سميرة خاشقجي حين ربطت مقولات رواياتها بسيرتها الشخصية وبواقعها ككاتبة إنما بُني على مثل تلك الإشارات التي تضمنتها تقنية الرسائل أو المذكرات اليومية، فكثيراً ما عبّرت - من خلالها - عن حالة من البوح الأنثوي مستفيدة من مساحتهما المفتوحة للكشف عن ذاتها كأنثى، وعن آلامها وأحزانها ومآسيها، وتمثيلاً لذلك نورد عبارة قيلت على لسان إحدى بطلاتها:

(١) خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص ٢٣١.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣١.

(٣) الفن الروائي، مرجع سابق، ص ٣٠.

(٤) فن الرواية، مرجع سابق، ص ٢٥٤.



حين "تخط على صفحات الورق مذكراتها تسكب فيها مأساتها الدامية، ونقمتها على المجتمع الذي لم ينصف أمها وتركها تذهب ضحية الشك والغيرة"<sup>(١)</sup>.

وانطلاقاً من هذا الربط بين الرسالة وبين واقع الكاتبة نقرب من فكرة أن "الرسائل واليوميات من أكثر مظاهر الحوار قرباً من السير الذاتية"<sup>(٢)</sup>، بل إن بعض الروايات النسائية تحيل على مشاريع سير ذاتية، ومن هنا تزداد أهميتها في صنع الخطاب وتشكيله، أو حتى في الكشف عن توجهاته العامة لسبب واضح هو "أن الرسائل واليوميات من أهم القرائن المؤكدة لحضور الذات في خطاب الروايات"<sup>(٣)</sup>.

نخلص في شأن الرسائل إلى تلك الوضعية الخاصة لهذه المرحلة تحديداً، حيث لم تكن ثورة الاتصالات الإلكترونية قد بلغت أوج تقدمها، وهي على العكس تماماً مما عاشته الرواية في مرحلتها الحالية، حيث المستجدات اللامحدودة النطاق في مجالات التطور التكنولوجي، مما يحيل على تحول محفز على السؤال: هل صارت المرحلة الروائية الراهنة في غنى عن الحيل التقليدية التي اشتهر بها واعتادها خطاب البدايات؟ أم هل استغنت الروائية السعودية بعد العام ٢٠٠١م عن الرسائل وعن المذكرات الشخصية والخاطرة؟ وهل لم تعد بحاجة لاستثمارها طريقاً لتمرير الشجون والمشاعر المختزنة في كينونتها الأنثوية، تماماً مثلما وجدت غربة في قلمها وصحيفتها متنفساً من رحلة عذابها المتواصل هرباً من الشرطة، فكتبت:

"إن شموعي هي الدموع التي تذرّفها مقلتي وألحاني إذا ما سجي الليل، هي الأنات التي تتبعث من حنايا فؤادي العاني مذبوحة خافتة، فأركن لحظات للسكون وأمسك بالصحيفة والقلم لكي أخط عليها سطوراً تأنس بها وحدتي،

(١) قطرات من الدموع، ص ٧٣.

(٢) محمد رشيد ثابت، روايات عبدالرحمن منيف من المظهر السير ذاتي إلى الشكل الملحمي، تونس-مركز النشر الجامعي، د.ط، ٢٠٠٦م، ص ٥٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٨.

وتطرد عني وجود الليل .. أكتب الآن وتتراقص الأسطر ببطاء أمام عيني اللتين  
تمتألهما الدموع .. ربي أما أن لهذا الليل أن ينتهي، ألم يئن لراحتي أن يشرق  
فجرها" (١).

وفي نهاية المطاف نقول: إن الحيلة السردية كانت حاضرة في خطاب البدايات  
ولكنها حيل بسيطة تتسق مع طبيعة الوعي بهذا الفن، وتتوافق مع فهم الكاتبة  
له، وهو فهم بسيط لم يتعمق أدواته أو آلياته، والذي غاب حقا أن نجد حيلة  
مبتكرة متجاوزة، فالذي حضر من الحيل تلك التي لم تخرج عن مستوى التوظيف  
الاعتيادي المتداول في السياق الروائي العام آنذاك، فضلا عن ندرة واضحة في تنوع  
هذه الحيل، فهي إن وجدت فقد وظفت توظيفاً فجاً، وهذا كله عائد - في زعمنا -  
إلى بكاره التجربة الكتابية فضلا عن استنساخ التجربة الذكورية المهيمنة، فبدت  
الروائية غير قادرة في مرحلة البدايات تقديم أكثر مما جادت به.

والأهمية التي يمكننا استنتاجها هي دائرة الخطاب، فخطاب الرواية حين لا  
يجيد اللعب وابتكار الحيل يستحيل خطاباً مباشراً في مجمله ويفقد القدرة على  
استفزاز المتلقي نظراً لضيق مساحة الخطاب الضمني أو الموحى به الذي عادة  
ما يتشكل في جوف هذه الحيل السردية ومن خلال ألعابها، ولمثل هذا السبب  
أفردت الدارسة أن من الأهمية بمكان أفراد هذه المساحة للحيل السردية في  
كل فصل، بوصفها مكوناً من مكونات الخطاب، فالأكثر طرافة أن حضورها في  
خطاب ما أو غيابها عنه هما على حد سواء من حيث الأهمية والدور، إذا ما علمنا  
أن غيابها غياب لقدرة الخطاب على تمرير كافة مقولاته وأن حضورها يثري ذلك  
الخطاب بجعله جدلياً ومحملاً بما هو خفي، فيتطلب كثير جهد للوصول إلى مبتغاه  
وأهدافه ورؤاه كافة، وهذا هو ديدن الخطاب الأدبي ومنه الروائي حيث يختلف عن  
الخطاب الإعلامي والخطابات الأخرى، التي تقوم تحديداً على الوضوح والدلالة

(١) البراءة المفقودة، ص ٤٩.



القاطعة، بينما الخطاب الأدبي والفني فلا يعنيهما أن يظهر أو وضوحاً، ولا حكماً قطعياً مباشراً.

وتؤكد هذه الفكرة بالعودة إلى النظرية التي تضع للخطاب صورتين: صورة الخطاب التام/الصريح، وصورة الخطاب الناقص/الضمني، ثم الحكم على انسجام الخطاب أو عدمه من خلالهما، فبحسب فان ديك يكون الخطاب الناقص/الضمني خطاباً منسجماً نظراً لأن المتلقي يملأ الناقص عن طريق الاستدلال باعتبار القضايا غير المعبر عنها فيه ضمنية<sup>(١)</sup>، ولا شك أن الحيل السردية واحدة من حاضنات هذه المعاني الضمنية وبجدارة متناهية.

(١) محمد خطابي، لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١،

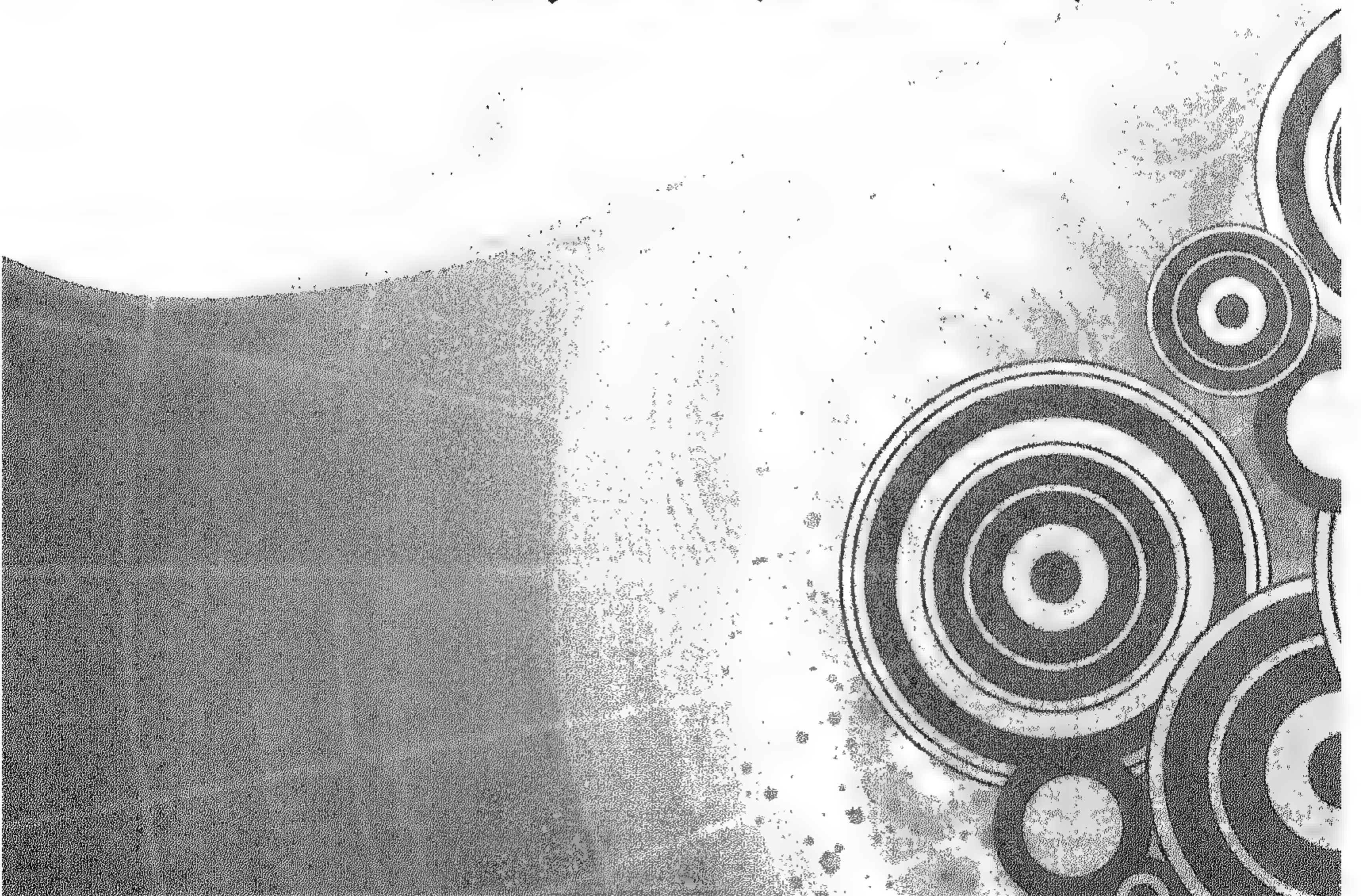
١٩٩١م، ص ٤٢.



# المبحث الثالث

## توجهات الخطاب الروائي في مرحلة البدايات

- أ. مفهوم توجهات الخطاب ودلالته.
- ب. توجهات خطاب مرحلة البدايات.







## مفهوم (توجهات الخطاب) ودلالته

اتفاقنا بأن الخطاب "مبادئ تحتية مدمجة في شبكة دلالات تؤسس وتنتج وتكرّس علاقات بين ما يمكن رؤيته وقوله والتفكير فيه"<sup>(١)</sup> يجعلنا نقرب وجود أثر يأتمنه الخطاب لدى قارئه، ولا بد للنص من أن يعطي تصوراً ما وأن يكون قابلاً للتلخيص، فمتتاليات الجمل تصبح قادرة على تزويدنا ببنية كلية تتحول في مجملها إلى تمثيل دلالي من نوع ما<sup>(٢)</sup>.

عُبر عن الفكرة برؤى عديدة كالصورة التي جاءت لدى دومينيك مانغينيو Dominique Maingueneau. في معرض تعريفه لمصطلحات تحليل الخطاب مطلقاً عليها مصطلح المستوى الأخير، وهو "كل مجموعة من الجمل المكونة لوحدة دلالية ما"<sup>(٣)</sup>، وهذه الوحدة ترتبط بموضوع محدد وهذا لا يمنع. بحسب مانغينيو. أن يشتمل النص الواحد على موضوعات تشكل في مجملها مستويات عديدة، علماً بأن المستوى الأخير يفترض أن يتضمن جميع المستويات الأخرى<sup>(٤)</sup>. ومن هذه الفكرة تأتي حاجتنا لمثل هذا الباب الذي سيتكرر معنا في المراحل الثلاث من الدراسة، وسيشكل - في منظورها - الخلاصة التي يمكنها تأطير خطاب كل مرحلة في مقولات كبرى حرصت كل مرحلة على إبلاغها للمتلقي.

اصطفت الدراسة مصطلح التوجه لتضعه معادلاً لما سُمي نية الخطاب في

(١) كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة منى البحر، ونجيب الحصادي، أبوظبي. كلمة، ط ١،

٢٠٠٩م، ص ١٠٩.

(٢) لسانيات الخطاب مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص ٤٤.

(٣) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ١٣١.

(٤) المرجع السابق، ص ١٣١.



مصطلحات باختين السردية، أو بتعبير أوضح توجه الخطاب نحو موضوعه الخاص مخترقاً - بلا هوادة - بيئة الخطاب العامة من خلال ما يشيده فيها من كلمات وعبارات ونبرات وأحكام تمثله، وليس شرطاً هنا أن تتفق أو تختلف وبيئتها الخطابية، وذلك أمر سبق أن أشرنا إليه في التمهيد، بتأكيد قدرة الخطاب الفائقة على تجاوز أطره اللغوية الشكلية، والتحول إلى عملية تفاعلية يمتزج فيها الأداء اللغوي المحض بالحمولات الفكرية على مختلف توجهاتها فمن المستحيل أن تتولد عن الإبداع الأدبي خطابات غير متميزة في استعمالاتها للغة حتى وإن انطلقت من أرضية مشتركة، على اعتبار أن كفاءة اللغة التي نمتلكها كبشر لا تعني - بأي حال من الأحوال - أن تتخذ خطاباتها المواقع الفكرية نفسها وهو ما يحول دون ثبات توجهاتها ومراميها.

منطلق هذه الفكرة ومشروعيتها آتية من تلك المرجعيات التي ينتمي إليها منشئو الخطاب، ومن الانتماء الذي إليه ينتمون كهوية، وذلك هو البعد اللساني الاجتماعي في منظومة أي خطاب، المؤدي إلى تحديد المجال الذي يمثله الكاتب والمنظور الذي ينافح عنه، أي مجموعة الاتجاهات أو المعنى الثاني لوجهة النظر<sup>(١)</sup> بحسب روجر فاوول Roger Fowler، ويعني به "الاتجاه ناحية موضوع العرض أو الرأي الذي يتكون حوله"<sup>(٢)</sup>، على افتراض أن كل قصة تحوي قاصداً يتكلم ويمكن اكتشافه.

ومما لا شك فيه أن واحدة من "خاصيات الخطاب الأدبي هي الوقع الناتج عن استعمال وجهة نظر معينة أو زاوية خاصة على كيفية عرض الأحداث"<sup>(٣)</sup>،

(١) المعنى الأول لوجهة النظر أو المنظور هو "المعنى الجمالي/ الإدراكي ويعني شيئاً مشابهاً لموقع الرؤية في الفنون البصرية، الزاوية التي يرى منها موضوع العرض" (انظر: روجر فاوول، اللسانيات والرواية، ترجمة أحمد صبره، الإسكندرية - مؤسسة جورس الدولية، د. ط، ٢٠٠٩م، ص ١١٦).

(٢) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٥٢.

(٣) ج. ب. براون وج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، الرياض - جامعة الملك سعود، د. ط، ١٩٩٧م، ص ١٧١.

وهو ما نسعى للبحث عنه في خطاب البدايات وما سيليه من مراحل، فجميعها تمثل منظومة متكاملة بوسعها أن تقف بنا على مسار التحولات في خطاب الرواية النسائية السعودية من خلال ما يتوجه إليه وما يتمركز حوله خطاب كل مرحلة.

وفي خضم تحقق التنوع في توجهات خطاب المراحل علينا أن نحذر بأنه "لا يتوجب علينا أن نتخيل عالماً للخطاب مقسماً بين الخطاب المقبول والخطاب المرفوض، أو بين الخطاب المسيطر أو الخطاب المسيطر عليه، بل يجب أن نتصوره كمجموعة عناصر خطابية تستطيع أن تعمل في استراتيجيات مختلفة، وذلك لأن الخطابات عناصر وكتل تكتيكية في حقل علاقات القوى، قد تكون هناك أشكال متباينة منها وحتى متناقضة داخل الإستراتيجية الواحدة نفسها"<sup>(١)</sup>.

ونتساءل هل تحققت هذه الحالة في منظومة توجهات خطاب البدايات على اعتبار أن المرحلة صاغت خطاباً نسائياً متشابه السمت والرؤى حتى لا نكاد نعثر في نماذجه العشرة إلا على رواية واحدة بوسعنا عدّها الخطاب الخارج عن السياق، نظراً لتمرده ونقصه بها رواية غدا سيكون الخميس للكاتبة هدى الرشيد.

هذا ما تتقصاه الدراسة بمحاولتها تصنيف خطاب كل مرحلة إلى توجهات عامة، هي في الواقع خلاصة ما سلكه منتجوها في مقولاتهم وعلى اعتبار من أن "كل خطاب ملموس يكتشف دائماً موضوع توجهه، وكأنما قد تم من قبل تخصيصه، ومناهضته، وتقييمه"<sup>(٢)</sup> على حد رأي باختين.

(١) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٥٢.

(٢) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٥٢.





( ب )

## توجهات الخطاب الروائي في مرحلة البدايات

١. الخطاب العاطفي.
٢. الخطاب السجالي.
٣. الخطاب التوجيهي المباشر.







## ١. التوجه الأول .

### الخطاب العاطفي

في مرحلة البدايات تحديداً ليس بالإمكان تجاوز هذا الصنف من الخطاب في ظل المساحة الكبيرة التي سطرته سميعة خاشقجي من روايات في شأنه، فإذا كان العدد الإجمالي لروايات المرحلة عشر روايات، فلهذه الكاتبة ست روايات منها، لم تتنازل في واحدة منها عن القضية العاطفية وتداعيات خطابها<sup>(١)</sup>، ولكأنها أرادت التأكيد على التصاق العاطفة بوجودها كأنتى، لذا وهو ما يُحمل الخطاب إمكانية التعبير عن مشاعر الكره ومشاعر الحب، فيكون حبا، ويكون كرها، ويكون فرحا ويكون ترحا، لذا يجب أن نلفت النظر إلى أن توجه الخطاب العاطفي المقصود هنا هو فقط ما كان مقتصرًا على الحب ولا عداه شيء.

نعم، اكتسبت موضوعة الحب في هذه المرحلة قدراً كبيراً من الأهمية إلى درجة أننا لن نقاربها بوصفها واحداً من مضامين الخطاب أو قضية من قضايا فحسب، بل نتناوله في بعده كخطاب قائم بذاته ومتشكل كتوجه أرادته المرحلة لخطابها النسائي، مع علمنا بأن مثل هذا الرأي يتقاطع مع آراء فريق من الدارسين الذين ألحوا على تأطيره في حيز القضية أو الموضوع ولا غير، كدراسة محمد عبدالله العوين عنوانها: قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، فقد جنحت بالنزعة العاطفية ممثلة في الحب وتداعياته وصوره العديدة لتبلغ درجة الموضوع المركزي،

---

(١) توصل أحد الدارسين إلى أن روايات: بريق عينيكي وبطلتها شروق، ووراء الضباب وبطلتها ساكنة، وقطرات من الدموع وبطلتها ذكرى، وذكريات دامعة وبطلتها عهد، ومآثم الورد وبطلتها حبيبة، تقوم جميعها على أساس من العاطفة الحبيبة حين تقف في وجهها أقدار السماء، أو خطايا النفس الآثمة، أو تقاليد المجتمع المتصادمة مع مقاصد الإنسانية النبيلة" (انظر: الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ٧).



وكقضية أساسية من قضايا المرأة الاجتماعية الخاصة<sup>(١)</sup>، وفي الوقت نفسه يعتبرها قضية مستدامة في سرديات المرأة السعودية<sup>(٢)</sup>.

ولقد سعت أكثر من دراسة لمقاربة هذا التوجه الخطابى باحثة عن تفسير خاص يبرر سر وجوده الكثيف في المرحلة الأولى تحديداً، فتفسير يستمد رؤيته من خارج النص ليعيد هذه العناية بالحب إلى جانب سيري لامس العاطفة في حياة هذه الكاتبة على افتراض أن روايتها العاطفية الأولى ودعت آمالي كشفت عن عمق الكاتبة المليء بالأحزان ودليل الباحث "يتجلى في تسميتها بطل الرواية وجدي وإبرازه للقارئ وهو يزحف بتلهف إلى عشيقته آمال، مما يشي بحركة في الرواية تحمل طابع الذات المنتجة، ولم لا يكون وجدي في الرواية وجدها؟ ولم لا تكون آمال آمالها"<sup>(٣)</sup>.

يكرس أحد هؤلاء الباحثين الجانب السيري في تفسيره بالعودة إلى أبعد مما يقدمه النص من إشارات فيقول: "يعود إلى رغبتها في التخفيف عن آلام كانت تشعر بها، يؤكد هذا مرورها بمنعطفات حزينة في حياتها رغم كونها قصيرة نسبياً"<sup>(٤)</sup>، وهذا التفسير في منحا السيري يجد ما يقابله اجتماعياً لدى محمد السيد الديب عاداً الحب وقصصه مدخلاً لقضايا المجتمع وعلاقات أفراد، ومنتها إلى أن غاية خاشقجي في خطابها العاطفي لا يخرج عن تكريس العلاقات

(١) يقول "أما اللون الثاني من هذه القضايا فهي القضايا الخاصة بالمرأة ذاتها: زوجة وأماً وابنة ومطلقة ومضطهدة ومتمردة ومعبدة وحزينة وأجنبية ومتشائمة وغيورة وغير سوية، وغير تلك من الصور للمرأة" (انظر: محمد عبد الله العوين، قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، الرياض - المؤلف، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٨).

(٢) يقول معبراً عن هذا الرأي "يلحظ المتأمل في القصة السعودية اهتمام القاصين والقاصات بالشأن العاطفي وكثرة الكتابات في موضوع الحب" (انظر: قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، مرجع سابق، ص ٦٦٥).

(٣) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٤) المرجع السابق، ص ٧٧.

التي تسودها العاطفة، ويجللها الشعور والحب والوجدان<sup>(١)</sup>.

وإن كان من محفزات لتوجه الكاتبات السعوديات إلى مثل هذا المنحى في فترة البدايات فلن يكون سوى "الاندفاع وراء ذبوع أدب القصة من هذا اللون من جانب، والدور الذي لعبته أدبيات الفن السينمائي في إبراز قضية المرأة المحبة من جانب آخر<sup>(٢)</sup>، حسبما ورد في دراسة العوين السابقة الذكر، ولكأنه يضع القارئ أمام خيارين في تفسيره الظاهرة: تاركاً له حرية اختيار ما يروق له منهما.

أما منظور الدراسة لهذا التوجه، فيتلخص في أن وجود قصص الحب وبهذا الكم في خطاب البدايات مسألة تنزل في سياقها الطبيعي وتحل في نصها اللائق بها، وذلك لسببين:

١. سبب يبرره توجهها الرومانسي كتوجه يحتفي بالحب وينهض بشأن العلاقات العاطفية.

٢. إن إعلاء التيار الرومانسي من شأن الفردية والذاتية يستدعي الحب بوصفه خياراً ذاتياً، على اعتبار أن الحب عُرف كقضية أثيرة عند كتاب الرومانسية عامة، وسميرة خاشقجي خير من مثل هذا الدور في الرواية السعودية عامة، حين شكّلت من قصص الحب ثيمة أساسية في منتجها الروائي، ولمثل هذه الأهمية تتكرس فكرة النظر إلى العاطفة في هذه المرحلة بما لا يخرجها من حيز القضية الأنثوية، فعبء الرحمن الوهابي يزعم أن خاشقجي اعتنت بالحب في رواياتها كوسيلة من خلالها "اختبرت الشخصيات وردة أفعالها، سواء أكانوا ذكوراً أم إناثاً، فالحب هو الوسيلة

(١) يقول محمد السيد الديب: "قدمت سميرة بنت الجزيرة عدداً من القصص العاطفية وكانت تعرض المضمون الاجتماعي بأسلوب رومانسي، وتحيل العلاقات المتشابكة بين الأفراد إلى علاقات تسودها العاطفة ويجللها الشعور والحب والوجدان" (انظر: فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور، مرجع سابق، ص ١٥٩).

(٢) قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، مرجع سابق، ص ٦٦٨.



الأساسية للتواصل بين الجنسين، والكاشف بدوره لصور الشخصيات،  
ويستخدم الحب عند سميرة خاشقجي لخلق رموز لغوية سياقية، ومزیداً  
من التسجيل الأنثوي<sup>(١)</sup>.

يعدنا تنوع التفاسير برؤية أرحب لثيمة الحب في مرحلة البدايات، وهي  
تفاسير تستمد شرعيتها "من كون النص - بحسب امبرتو ايكو Umberto Eco -  
كوناً مفتوحاً، بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية"<sup>(٢)</sup>،  
وتأويلنا له يتجه لجعله توجهاً في الخطاب لا موضوعاً فحسب، فبانطلاق من دلالة  
استثماره كمأ وكيفاً نرى أنه عومل بمثابة الفرصة السانحة لأن ترصد الكاتبة  
السعودية واقعها الأنثوي من خلاله وتفخذه بصور إسقاطية تتم عن معاناتها  
الاجتماعية وظرفها الحياتي المأزوم، واتخاذة قناة يبث صوتها المعلن عن عالمها  
الخاص.

برغم هذا كله فلا بد من طرح سؤال مواز لتمرکز الحب في منجز الكاتبة  
السعودية واكتسابه أهمية كتلك التي في بداياتها الأولى:

هل كان الحب قادراً - بحق - على مدّ سميرة خاشقجي وكاتبات مرحلتها  
بخطاب عاطفي رصين ومؤثر؟ أم انتهى خطابها العاطفي إلى "مضيعة للوقت  
وإهدار للفن وتوجيه للأدب وجهة غير ذات نفع للمجتمع"<sup>(٣)</sup>؟

نتوخى الإجابة في العودة إلى تجليات العاطفة في نصوص سميرة خاشقجي  
حين نلمس ما ينتظمها من نقاط التقاء تفسح بدورها المجال لخطاب عاطفي متكرر  
حد التطابق، تنتجه مرجعية أحادية الرؤية والتكنيك أيضاً، فالحب إن ادّعى تمثيل

(١) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص ٨١.

(٢) امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت - المركز الثقافي العربي،  
ط١، ٢٠٠٠م، ص ٤٢.

(٣) انظر الآراء النقدية التي رصدها محمد السيد الديب اعتراضاً عليها. (فن الرواية، مرجع سابق،  
ص ١٥٩).

صوت المرأة وإن حاول التعبير عن إشكاليات تعترضها في الحياة فهو ما زال يواجه قصوراً في القدرة على تحقيق الرصانة والتأثير بسبب إقصائه من بيئته الأصل إلى بيئات أخرى هارياً من مواجهة تحديات مجتمعه السعودي، بما لها من ظروف خاصة وهو أمر سينسحب - لا محالة - على النتيجة النهائية التي يبلغها هذا التوجه.

ثاني أوجه القصور التي شابت هذا الخطاب أن قدرته على التأثير تمثلت في اعتماده على الصدق كتنكيد لصنع قصص الحب وغرامياته، ومولداً للمواقف العاطفية ولفحوى مقولاتها، حتى كاد يصدق ما أوردته سميرة خاشقجي على لسان إحدى شخصياتها في رسالته الغرامية الأولى التي بعث بها إلى محبوبته معترفاً بأن ما حدث صدفة لا غير، فيقول غالي: " .. حبنا كان وليد الصدفة، وقامت الصدفة على البراءة والأخوة الطاهرة"<sup>(١)</sup>، وهذا يعني أن الحب لم يشكل هاجساً يستدعي البحث والتقصي من قبل المرأة، بل اعتمد على الصدق بما تحمله إليها من مفاجآت، وقد تكرر هذا التنكيد كثيراً حتى أن وجدي في رواية ودعت آمالي تأخذه الصدفة. وهو في طريقه لشراء هدية لأمه. صوب آمال التي أحبها وأحبته لاحقاً، والصدفة تجمع بين طريفي حكاية رواية ذكريات دامعة لتشعل فتيل الحب بين عهد وعلاء ابن الجيران.

وبدت خاشقجي مصرة على تنكيد الصدفة بجعلها حلاً للحظة انحسار الحكي أو ارتباكها، كالحظة التي تأزم فيها موقف ساكنة بعد هروب حبيبها وفريق صدقي من حياتها لتجده مصادفة أمامها وجها لوجه على أرض باريس.

وحين نقول بقصور هذا التنكيد في الإقناع بما تبثه الكاتبة من خطاب إنما لتناقضه مع وعي المرأة بحقها في الاختيار وأحققتها في أن يكون الحب واحداً من شروط تبلور كينونتها، فهي بالمصادفة تُحب، وبالمصادفة تكتشف رهافة مشاعرهما تجاه الآخر الرجل، وإن كان من استثناء في هذا الحكم فسيكون رواية غدا

(١) سميرة بنت الجزيرة العربية، مآثم الورد، بيروت - منشورات زهير بعلبكي، د. ط، د. ت، ص ٥ و ٦.



سيكون الخميس التي نزع من كاتبها هدى الرشيد رسمت في شخصية نوال شيئاً من الوعي بما افتقدناه في غيرها، الوعي بمواصفات الزوج والوعي بمصير الحياة الزوجية، حتى أنها تعلن مسبقاً عن تلك المواصفات، وتؤكد على جديتها في تحقيقها على أرض الواقع، فهي في الزوج تبحث عن الجوهر لا عن المظاهر المزيفة، وتريد شخصاً من الأقلية الواعية في مجتمعها! بل نجدها حين يسخر منها الآخرون ويسألونها عن المكان الذي ستجد فيه شخصاً يمثل مواصفاتها المطلوبة تجيب بثقة، "ربما يكون ممن عاشوا في الخارج واكتسب معرفة وخبرة بالجوهر، وربما يكون ذا أفق أوسع لا يحكم على الأمور بالمظهر فقط"<sup>(١)</sup>.

بعيداً عن استثناء غدا سيكون الخميس نرى أن التكنيك الآخر الذي أكد ما ذهبنا إليه في شأن الصدفة تمثل في جعلها الحب منبعاً للمأساة وباعثاً للحزن والكآبة، وكأن تمخض النهايات عن أحداث مأساوية منتج طبيعي لمصادمات الرومانسية مع الواقع والتقاليد الاجتماعية، فقلما ينتهي بنا خطابها العاطفي إلى صورة متألقة لبهجة الحياة أو اشراقها السعيدة، بل هو النكوص في آخر المطاف في دلالة صريحة على أن المرأة في مثل مجتمعها لا تجد لطموحاتها الجميلة مجالاً للتحقق على أرض الواقع، ولك أن تلحظ انقضاء حب ودعت آمالي بمرض السرطان الذي داهم جسد آمال وقضى على الحب بينها وبين حبيبها وجدي، ومثله علاء الذي فقد حاسة السمع في أوج حبه لسلوى.

وهناك نموذج يمعن أكثر في النهاية المأساوية لقصص الحب وتقدمه رواية وراء الضباب، فكل ما تمر به فتاة اسمها ساكنة من قصص الحب لا تكاد تبدأ حتى تنتهي بمأساة، بداية من تعلق قلبها ذلك الشاب الوسيم خامر، لتكتشف حبه لابنة خالتها، وبمجرد أن شرع قلبها في بناء قصة الحب الجديدة مع الجندي وفيق صدقي حتى انتقل إلى المعركة وسقط على أرضها مبتور الساق ليعيش بساق

(١) غدا سيكون الخميس، ص ١٤.

اصطناعية، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تجلّت المأساة في أعلى صورها بوصول وفيق إلى حالة نفسية سيئة إلى حد كبير، بلغ مدى خطورتها ارتكاب الجريمة البشعة التي أنهت حياته صريعاً برصاصة من فوهة مسدسه ومحاولته الفعلية قتل ساكنة بإطلاق النار عليها وكأنه يستعيد إلى ذاكرة المتلقي نهاية قصة الحب الخالدة التي انتهت بانتحار ثنائي، وهي قصة روميو وجوليت Romeo and Juliet.

لقد بات شرطاً أن يتعرض المحبون بعمومهم لمأساة تحد من قدرة الخطاب العاطفي على الصمود وعلى بلورة واقع جديد، وفي أبسط حالات هذه المآسي الجمع بين شخصين غير متكافئين البتة تخلق للحب مأساته ودواعي وأده، فبتنا ننظر إلى هذه النهايات المأساوية بوصفها نكوصاً لذوات هذا الخطاب.

واجه الخطاب العاطفي أيضاً الآثار السلبية التي تركتها التجربة الحياتية القاصرة للمرأة السعودية وبالطبع سيكون الحب واحداً من صور هذه التجربة، فأكدت على الدوام جهلها به وعجزها عن بلوغه، وخجلها المتأصل في خوضه أو مجرد الاقتراب منه، كما عبّرت عن رغبتها المكبوتة في ذلك الآخر المعزول عنها بحجب اجتماعية لا نهاية لها، حتى وضعت في مقدمة أحلامها رؤيته، فبات هاجساً أن "تسمع حديثه العذب الشهي بأذنيها وتود أو تتمنى لورفع الحجاب بينهما وزالت الكلفة .. والتقيا وجهاً لوجه"<sup>(١)</sup>، وهي مطالبات جريئة إذا ما قيسست بوضع المرأة السعودية في تلك الحقبة من تاريخها، فلك أن تتصور طبيعة اللقاء بين جنسين حُجبا عن بعضهما البعض منذ بكاراة العمر، وجاء الحب ليجمع بينهما بدافع النزق إلى التمرد لا بوصفه طبيعة بشرية بدهية، فمن المؤكد إذن أن تنعقد الألسنة ويسود الصمت، كما يحدث في هذا المشهد:

"شاءت الصدفة وحدها أن تجمع بين الحبيبين على غير عادة وبدون رقيب عليهما، التقيا .. وعقدت الدهشة ألسنتهما، وأمعن كل منهما النظر إلى الآخر،

(١) قطرات من الدموع، ص ٣٩.



ودّت رقية لو ألقت بنفسها بين أحضانه تبث ما بها من جوى وتطلعه على ما بقلبها من حب<sup>(١)</sup>.

على مثل هذه الحال تؤسس المرحلة خطابها العاطفي المرتبك، المتواضع، المحتقن بالحنق على تركيبة مجتمع تراه كاتبتها سبباً فيما هي فيه من جهل به، وقد لمسنا في بعض نماذجها نسوة يتقدمن إليه بشيء من العنف والتطرف اللاواعي كحال بطلة رواية قطرات من الدموع التي "أحبته بعنف .. أحبّت كل شيء فيه، أحبّت شبابه، أحبّت رجولته، أحبّت حديثه، أحبّت الحب من أجله .. ولكن ماذا تفعل؟ وما ثمرة هذا الحب .. إنها لا تدري .. ولا تريد أن تدري"<sup>(٢)</sup>.

خطابها على هذه الشاكلة لا يحقق تقدماً في مجال علاقة المرأة بالرجل، فطالما بنيت العاطفة على مصادفات وعاشت في أجواء مشحونة بالالتباس في الفهم، فليس من المستغرب أن تتوه بمجرد أن يغيب الحبيب من حياتها، الذي منحها الصدفة إياه، وأيقظ فيها - صدفة أيضاً - معنى المشاعر الأنثوية المرفهة، والتي نبهتها إلى قيمتها الوجودية كأنثى:

"إن صراخاً حاداً ينطلق من داخلها .. من قلبها .. ضربات قوية عنيفة تشد أعصابها، إنها تقضي ليلتها وحيدة، بعيدة عن كل شيء .. ويلوح لها طيفه، إنها في حاجة إليه حتى يمنحها الأمل والقوة، إنها في حاجة إليه الآن ليخلص حياتها من العذاب، وأحست بأنها اشتاقت إليه .. أحست بأنها بعدت عنه كثيراً، وابتسمت في حزن كأنها تبكي نفسها، لأول مره يزداد تعلقها بشخص، لأول مره تندفع بأحاسيسها .. لأول مره تشعر مثل هذا الشعور"<sup>(٣)</sup>.

نعني أن خطابها العاطفي لا يسهم بهذه الوضعية في تحريرها بل يزوج بها في

(١) قطرات من الدموع، ص ٤٢ .

(٢) قطرات من الدموع، ص ٢٩ .

(٣) وراء الضباب، ص ٦٦، ٦٥ .

حالة من التنازع النفسي ليصبح واحداً من الآثار السلبية التي خلفها لها الجهل بالحب وبأسرارها، ومثله تنازع النفس الذي عاشته ساكنة في موقفها من حبيبها وفيق صدقي لحظة أن أصيب في أرض المعركة وبترت ساقه فوقفت بعد زيارتها له حائرة:

"خَرَجْتُ على أن تعود إليه في اليوم التالي .. متضرعة إلى الله أن يشفيه من مصابه .. وهي تشعر في أعماقها بنوع من الحنان المتدفق نحوه وهي تعلم أنه يحبها: .. هل تقاوم هذه العاطفة؟، وقررت أن لا تقاوم!، فهذه العاطفة ليس لها نهاية"<sup>(١)</sup>.

النتائج التي يمكننا رصدها من هذا التوجه الخطابى الأول كفيلة بوضع الإطار العام له، وخير ما يستظهر النتائج مقارنته المباشرة بما انتهى عنده الخطاب الراهن من مواقف تجاه عاطفة الحب وقضاياها، وأولها ما رصدناه من كم هائل لأسئلة الأنثى الحائرة في ثنايا خطاب الروائية السعودية الراهن، وكأنها بدت غير واثقة بما قدّمته البدايات من صور وحلول لعاطفة الحب الأنثوية لاسيما أنها تراها قد خضعت للموجة الرومانسية في جانبها المثالي، واستحضرتها لا من عمق فضاءات الواقع المعيش بل في فضاء الخيالات والأحلام، فرصدنا المقولات تلو الأخرى التي سعت للتعريف بالحب، وبفلسفة صورته، وتبيان أطواره، بيد أننا لم نقف في خطابها على حالة ثابتة تجسد هذه الصور تجسيدا واقعيا، وذلك بالفعل هو التحول المرصود في الخطاب الراهن، حين تنبّهت كاتباته لمثل هذه المثلية، فأصررن على إعادة السؤال وألحجن على طرحه واستثمرن ظرفهن الاجتماعى المتحرك إلى حد كبير لطرح أسئلة صريحة لا تدهن ولا تجامل في الحب وماهيته.

إذن علينا أن نمثل الآن لتلك الرؤية الرومانسية المثالية التي قدمها خطاب البدايات في محوره العاطفى. مع علمنا بما سيواجهنا من كم هائل من المقولات

(١) وراء الضباب، ص ١٢٢، ١٢١.



التي لن تتسع لها المساحة المتاحة هنا - إلا أننا سنجنح إلى التقاط بعض منها من رواية وراء الضباب لـ سميرة خاشقجي:

" الحب .. هذا اللفظ لا يدل على حقيقة لأنه ليس ثابتاً، إن الناس يحاولون جعل الأحاسيس أشياء مادية ثابتة هذه الأيام"<sup>(١)</sup>.

" الحب ليس عاطفة .. الحب إرادة .. الحب ذكاء .. الحب تضحية متعمدة، الحب احتياج دائم .."<sup>(٢)</sup>.

" الحب شخصان يروق لهما كل شيء يتفقان عليه .. بطباعهما .. وذوقهما .. فيزيلان بإرادتهما أيضاً هذا الشيء حتى يصبح حباً .. ثم بإرادتهما أيضاً وبما يبذلان من نفسيهما يستطيعان الاحتفاظ بهذا الحب"<sup>(٣)</sup>.

بناءً على هذه الفلسفة المثالية التي لا تستوفي شروطها في واقع الحدث السردي يمكننا الانتهاء إلى خطاب عاطفي مرتبك - إن جاز التعبير - على اعتبار من سببين:

الأول - أن ثيمة الحب تلبست قناعاً لا يتسق أبداً مع تلك الصور العاطفية التي يمارسها مجتمعها السعودي الموصوف بالتشدد في مثل هذه العلاقات، ليفتقد الخطاب شيئاً كبيراً من مصداقيته، وليتسع البون بينه وبين من أدعى التعبير عنهم، وبصورة أعم هو خطاب فحولي بشروط توجهه التام.

الثاني - أن ثيمة الحب هذه تقلص ثورية الذات الأنثوية حين انتهى بها الأمر إلى صور مأساوية وكأنها لم تنتهجه لرغبة التعبير عن ذوات متمردة باحثة عن حريتها، بل لذوات هشة ضعيفة يكسرهما الحب ويزلزل أركانها، وهنا تتكرر النهايات المأساوية البائسة التي انتهى إليها السبب الأول بأن صار معول تحررها وبالأعلى عليها.

(١) وراء الضباب، ص ٧٤ .

(٢) وراء الضباب، ص ٧٦ .

(٣) وراء الضباب، ص ٧٦ .

وفي نهاية المطاف ومن باب إنصاف مرحلة البدايات في توجهها العاطفي تحديداً فإن ما يمكننا تسجيل أثره البين اعتبارنا إياه تحولاً حقيقياً في المسار العام للرواية السعودية منذ أن بدأت بـ عبد القدوس الأنصاري في روايته التوأمان عام ١٩٢٠ ميلادية، وفكرة لـ أحمد السباعي عام ١٩٤٧ ميلادية، ورواية البعث لـ محمد علي مغربي عام ١٩٤٨ ميلادية، فاضطلاع المرأة السعودية بخطاب عاطفي مباشر، تتيح لنفسها فيه كل هذه المساحة الحرة لممارسة الحب بشتى أشكاله وصوره، إنما يتخذ من الحب وسيطاً للتعبير عن تلك الرغبة وإن كان من خطاب يمثل المواجهة الحقيقية فسوف نجده في التوجه الثاني عبر رواية غداً سيكون الخميس، التي تمثل انتقال المرأة عبر عاطفة الحب إلى منحى مغاير، منحى تمارس فيه شيئاً من السجال مع الآخر الرجل، فاتحة به قناة جدل حول موقف الرجل منها وموقف مجتمعها منها وموقفها من ذاتها، إنه توجهها الخطابى الثانى في هذه المرحلة، وسنضعه تحت عنوان الخطاب السجالي.





## ٠ التوجه الثاني ٠

### الخطاب السجالي

مالم نكن نتوقعه ٠ حقاً ٠ أن تشتمل مرحلة البدايات على أنموذج روائي يجرؤ منتجوه على تقديم خطاب مضاد للخطاب السائد والمهيمن، والحال شبيهة بعدم توقعنا أن تصبح سميرة خاشقجي رائدة في تقديم الخطاب العاطفي على نحو ما قدمته في رواياتها بالنظر إلى عواطف الحب المتحررة التي جسّدتها بطلاتها، والتي كانت ٠ بحق ٠ متجاوزة حدود المتاح لهن من الحرية في مجتمع كثيراً ما ضيق الخناق على المرأة تجاهلاً وتهميشاً، فضلاً عن موقفه الصارم من العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة قبل مرحلة الزواج.

وهذا التجاوز دفع بنا للنظر إليه بوصفه ثورة غير معلنة اتخذت من الحب وسيطاً للتعبير عن أحلام هؤلاء النسوة وتطلعاتهن، نتيجة سلبهن أبسط حقوقهن الاجتماعية كالتعليم مثلاً، فما بالناس وهن يضعن مسألة الحب أو العلاقات العاطفية على رأس قائمة مطالباتهن، بينما يراها محيطهن المجتمعي جريمة لا تغتفر ولا يمحي لها عار، وهنا يحضر التمرد والحرية ويحضر الطموح للوعي بالذات كمعادل في القضية.

فمثلما أدهشنا خطاب البدايات في تعبيره المباشر عن عاطفة الحب أدهشنا أكثر حين عبّر ٠ في إحدى نماذجه الروائية ٠ عن توجه آخر أكثر تمرداً وتحراً، توجه خاض فيه مواجهة حقيقية مع الخطاب السائد وبصراحة كبيرة في إعلانه ذلك التحدي، وإن كان بشيء من الحذر والحيلة التي صنع لها مبررها الخاص وهو نقل الخطاب من محيطه المحلي إلى مجتمعات أخرى توفر له مساحة الحرية اللازمة لقول ما يريد وما يشتهي.



لنا أن نعتبر هذه المواجهة، أو ذلك السجال الذي دار بين بطلاته المتحررات وبين من يمثلون الخطاب المحافظ أو لنقل السائد بشتى توجهاته، سواء المتشددة دينياً أو الملتزمة اجتماعياً، وبهذا فمثل هذا التوجه الملاحظ حضوره في مرحلة البدايات عدته الدراسة مقولة كبرى في خطاب البدايات، بل هي مقولة أساسية في توجهاته العامة، فما ملامح بطللة هذا الخطاب؟ وما الذي تريد قوله؟

بطلته أنثى تنتمي للمرحلة وللجماعة زمنياً، وتنتمي إلى مستقبلها وذاتها خطاباً، تماماً كشخصية نوال أنثى رواية غدا سيكون الخميس المغامرة بخطاب انضوى على شيء من الضدية للخطاب السائد، وحين نقرر وجود هذه الضدية فلكونها غلفتها بقناع الجدل الهادئ الرزين والسجال المخاتل.

هذه الرواية وبناءً على اعتبارات عدة حق لنا انتخابها ممثلة لأحد توجهات الخطاب في مرحلة البدايات، واضعين في الاعتبار أنها الأنموذج الأكثر تمثيلاً لمثل هذا التوجه مما يفتح المجال لأسئلة عديدة تدور حول مدى قدرة هذه الرواية على التعبير عن توجه خطابي خاص<sup>(١)</sup>.

تشارك غدا سيكون الخميس مع تشكيلة مرحلتها الخطابية في السمات العامة

(١) على سبيل المثال قد يسأل سائل ما عن حق الدراسة في اعتماد توجه خطابي قائم بذاته من خلال نموذج وحيد لا ثاني له في روايات المرحلة بأسرها؟ والجواب هو أن نموذجنا الوحيد الممثل للخطاب الضد يكتسب شرعية تقنيته توجهاً قائماً بذاته من أسباب ثلاثة:

(أ) - أننا نتعامل مع حقل أو تشكيلة خطابية تنتظمها فترة محددة وكم رواثي محدود، وبالتالي فإن هذه الرواية في سياقها الزمني والكمي تشكل نقطة مركزية وثقلاً خاصاً، تمنحه إياها الظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية العامة بوصفها خارجة عن شروطها وتعليماتها الصارمة.

(ب) - إمكانية احتواء الحقل الخطابى الواحد على "حقول فرعية وأن الحقل الخطابى ليس ببنية قارة بل هو بالأحرى لعبة من التوازنات غير المستقرة بين قوى مختلفة، ويحصل أحياناً أن تهتز هذه اللعبة لتتخذ شكلاً جديداً، ولنا أن نعتبر رواية غدا سيكون الخميس ممثلاً لمثل هذه الاهتزازات" (انظر: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ١٥).

(ج) - إن وجود خطاب عاطفى متحرر إلى حد بعيد أفسح المجال لمثل هذا الخطاب المضاد بالإعلان عن نفسه وإن اتبع بعض الحيل ووسائل المداينة على نحو ما سوف نلاحظه لاحقاً.

كحداثة التجربة الكتابية وقصور الوعي بعناصر الفن الروائي وهيمنة الصدى الشفاهي، فضلاً عن تجلي السمة السائدة المتمثلة في الارتحال بالأحداث إلى مكان بديل وفضاء اجتماعي مغاير لمكانها الأصل، أمّا ما يمكن اعتباره تفرداً في هذه الرواية فهو وعيها بالمذهب الرومانسي وحسن توظيفها له من حيث ثباتها على الهدف الأسمى الذي تخلّق هذا المذهب من أجله ونعني به النضال الحقيقي من أجل تحرير الفرد وتغيير واقعة، من مرحلة قديمة إلى مرحلة جديدة مغايرة في الكثير من قيمها الاجتماعية والفكرية، على العكس من الروايات الأخرى لمرحلة البدايات التي أخلّت بالملامح العامة للشخصية الأنثوية الرومانسية، ونكفت عن معتقداتها واشتراطاتها، على الرغم من التأثر العام بالموجة الرومانسية آنذاك، بينما بلورت هدى الرشيد ذاتاً أنثوية رومانسية "يغذيها الإيمان بالذات والحق بالحياة الحرة الكريمة وانبثاق قيم ومثل تشرق في النفس، تقدر الإنسان وتمجد الفرد، فتفتح آفاقاً لعالم إنساني جديد"<sup>(١)</sup>.

نوال هذه تنسل من طبقة اجتماعية متوسطة لتعبّر بثبات، ودونما نكوص وانهازام عن مشاعر عاطفية في مجتمع يفترض أنه متجه صوب مرحلة انتقالية، الأمر الذي وضعها في مرتبة تمردية عليا في سياق مرحلة البدايات، فقد كانت الأجدر في هذا الجانب الطموح لتحقيق سمات التحول والتغيير بتمثيل المذهب الرومانسي في رؤيته التقدمية.

تقديم الرواية تتأسس على محاور ثلاثة أو اعتقادات ثلاثة تريد الكاتبة الإعلان عنها كخطوة أولى، وترسيخها في ذهنية المتلقي كخطوة ثانية، وثانيها أن الزمن مشرع على "كل الأزمنة، ما وجد التفاوت والتباين والآراء والأقوال والأفعال مع أنفسنا ومع الغير.. والأدب فقط هو العراء والمنفذ للمعاني الإنسانية"<sup>(٢)</sup>، فمدخلها هذا يعتبر مدخلاً للكشف عن رغبة جدلية يحملها هذا النص عبر تدشينه

(١) محمد قرانيا، الستائر المخملية، دمشق- اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٤م، ص ٦٤.

(٢) غدا سيكون الخميس، الافتتاحية.



قابلية الحوار مع الآخر، وروحه المرنة الموحية بقدرة على استيعاب التباين والتفاوت بين الخطابات وعلى الرغبة في التعايش السلمي مع مختلف الشرائح والطبقات الاجتماعية عامة.

كما أنه مفتتح يكرس أهمية كبرى لرغبة السجال، بإرساله رسالة تمهيدية للمتلقي تحثه على قبول ما سيتضمنه خطابها من مقولات، ربما وصفت بأنها صادمة له، ولربما لا تتوافق وتوجهاته أو توجهات مجتمعه، وتتضاعف أهمية هذا المفتتح بوضعه - منذ البداية - أول علامات تمرد خطابه وتقاطعه مع الخطاب السائد، فضلاً عن قناعته بأن الرواية جنس أدبي خليق بالاستثمار لإبلاغ مثل هذه الرسالة حتى وإن لم يكن الظرف الاجتماعي قد تهيأ بعد لاستقباله كما تقر بذلك بطلّة الرواية.

قصيدة هذا التوجه الذي بدأت به هذه الرواية مفتحتها يحيل إلى أقرب المفاهيم العلمية للقصدية في النظريات الحديثة، فهي "الاهتمام بعناصر الاتصال والوظائف اللغوية، مراعيًا موقف المرسل، ليتحدد بذلك مقام المخاطب الذي يربطه بالخطاب"<sup>(١)</sup>، فالخطاب الضد المندس في هذه الرواية، وبين ثنايا مقولات الجدل وحججه المعلنة صراحة لم يأت اعتباراً بل نسج عن قصد، وبني وفق خطة مدروسة يمكننا رصد معالمها في النص على النحو التالي:

(أ). اختيار الكاتبة الطبقة المتوسطة طبقة اجتماعية لبطلتها نوال، وهو اختيار متسق مع مستلزمات التوجه الرومانسي، ولهذا حملتها مشعل التنوير بوصفها مثقفة، وجعلت كل ما يصدر عنها من مواقف تحت مسؤولية وعيها بذاتها ومرجعيتها الثقافية، والمعروف أن "الشخصية المثقفة تمثل رؤية حضارية في مجتمعها وعصرها، لذلك يحملها الروائي مهمة الكشف والتأثير والتنوير، ويشير

(١) تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ٢٥-٢٧/٧/٢٠٠٦م، مرجع

سابق، ص ٦٠٢.

من خلال حضورها الأنثوي عدداً من المسائل التي تهم بنات جنسها ومن ثم يدفعها إلى دائرة الفعل الهادف<sup>(١)</sup>، فكيف إذا ما كانت هذه المثقفة كاتبة صحفية، بما لمجال الصحافة من تأثير وتشكيل للرأي العام ودور في التثقيف الاجتماعي.

(ب) - إمعاناً من الكاتبة في تكليف نوال بحمل مشعل الخطاب السجالي وضعتها في مواجهة سافرة مع أقرب الناس إلى قلبها، مما خلق معلماً ثانياً لوعيها بتمرداتها، إنه ذلك الشاب العربي أحمد القادم للتو من أمريكا حاملاً أعلى الشهادات في تخصص العلاقات العامة فصار الحبيب والخصم في آن واحد.

ونزعم أن هذه المواجهة بين نوال وحبيبها أحمد أكسبت الخطابين صراعاً حقيقياً وجعلت المعركة الخطابية على المحك، بالنظر إلى قدرتها على كشف الإيمان الحقيقي للشخصية التحررية المتمردة عبر ملمح إنساني تتجلى فيه الرومانسية في أوضح صورها، أنه ملمح الحب وبشكل خاص عندما تتعلق قضية نوال - تلك الشخصية الأنثوية الرومانسية - عاطفياً بفتى الأحلام أو شريك المستقبل، فتدخل في اختيار حقيقي لمدى ثباتها على ما تنطلق منه من مثل ومبادئ، وبالتالي فلن يكون إحراز النصر إلا وقفاً على من يحشد لخطابه أقوى الحجج والبراهين.

(ج) - يتمثل الثالث في أحادية صوت نوال الذي لا يمثل إلا ذاته النزاعة إلى التحرر بوازع من ثقافتها وقوة تحريضها على التحرر، نوال بمفردها تقف في مواجهة كتيبة من الشخصيات يناضلون في الدفاع عن الخطاب المحافظ ويزودون عنه، بدءاً بخطيبها أحمد، وانتهاءً بأخواته مروراً ببعض صديقاتها، وهو تكتيك أكّدت به الكاتبة وعيها بما يمتلكه الخطاب التقليدي المحافظ من مساحة شاسعة النطاق وبما له من مريدين وأنصار وبما يفرضه من سلطة، وبرغم هذا فقد ثبتت نوال فقارعت الحجة بالحجة والبرهان بالبرهان، وفي ذلك الصنيع إلحاح منها على تنبيه القارئ بمدى إدراكها لقوة الخطاب المحافظ السائد وخطورة صراعها معه، وهنا تتمثل القصدية بوضوح تام.

(١) الستائر المخملية، مرجع سابق، ص ٢٠.



نعم فثباتها في المواجهة السجالية ورفضها فكرة الانسحاب من المكان الخانق الذي تعيش فيه بينما ترى صديقتها نبيلة وحصّة تغادرانه بكل بساطة وسهولة إلى فضاءات بلدان عربية أو أجنبية، بينما تمنع في البقاء لإكمال الصراع، بل وترفد هذا الثبات بثقة أكدت إصرارها على مجابهة الداخل بمجادلة كل أفراد مجتمعها الممثلين لمحافظته، وبمختلف مستوياتهم الثقافية، بدءاً بلمياء وسميرة ومحمود وصولاً إلى خطيبها أحمد/ كتيبة الخطاب المحافظ والسائد.

أن تبدأ أحداث روايتها بحدث رحيل نبيلة وحصّة هو رسالة مباشرة من خطابها إلى القارئ تتقصد من خلاله تصوير النموذج السلبي للشخصية الأنثوية الرومانسية منذ أن تنطلق رحلة السرد، وهي تقدم نموذجاً معاكساً لنموذجها منذ البداية، نموذج أنثوي يحمل روح التمرد والثورة في بعض ملامحها ولكنه يبقى سلبياً ضعيفاً في مسألة المواجهة وإمكانية الثبات على رؤيته التقدمية، التي يشكل الخروج من عباءة الحلم إلى مآسي الواقع ومعاركه فيها أول شروطها، وهي بهذا تضع في ذهن القارئ منذ استهلال السرد نموذجاً مقابلاً لشخصيتها الجاد في تمرده، وتؤكد له أن الهروب ليس سوى تعبير عن الشخصية الانهزامية كالانهزامية التي أبدتها كل من نبيلة وحصّة حين فضلتا الرحيل على مقارعة المجتمع المحافظ، أو الدخول في معركة جدلية معه، بينما وقف هي صامدة لتؤكد بأن التغيير يبدأ بالحوار مع من نختلف معهم لا بالهروب والعزلة.

بتلك المقومات انتزع الخطاب السجالي في هذه الرواية شرعيته وحظي بأسباب وجوده، فالمواجهة الخطابية بين العسكريين شرط أول وبدونه لا يمكن الحديث عن تمرد أو سجال وخلافه، إذا ما اعتبرنا ما تقدمه هذه الرواية تمثيلاً حقيقياً للسجال بالمفهوم الذي أطره دسكال، بعده "بين شخصين على الأقل يستخدمان اللغة ليخاطب كل واحد منهما الآخر ويتحداه في مواقفه وآرائه ونظرياته"<sup>(١)</sup>،

(١) في تحليل الخطاب السجالي - تعقيب عبد الرزاق بنور على كتاب (أهم نظريات الحجاج) أنموذجاً،

مرجع سابق، ص ١٦٠.

ونشير أن هذه المواجهة بين شخصين وأكثر تحققت في شتى مراحل الرواية النسائية السعودية إلى الحد الذي يلفت النظر، فمثل هذا التمرد الذي وجدناه حاضراً لدى خطاب هذه المرحلة - مرحلة البدايات - وجدناه حاضراً في منظومة خطابات مراحل أخرى، وإن بشيء من التفاوت في مستوى الجرأة والاندفاع، وهو ما سنسعى جاهدين لكشفه رصدًا للتحول ولقياس المدى الذي قطعه هذا التمرد إذا ما اعتبرنا غداً سيكون الخميس نقطة انطلاقته الأولى في خطاب الروائية السعودية عامة، ليبقى السجل إحدى صور المتمردين لإثبات وجودهم، على اعتبار أن العلاقة بين التمرد والسجل علاقة تماهٍ وتداخل.

نستدل على طابع التمرد في شخصية نوال عبر السمات العامة المرتبطة مباشرة بالذوات الإنسانية المتمردة، فهي - بصورة عامة - ذوات قلقة متحفزة، وهكذا هي نوال "موزعة قلقة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون"<sup>(١)</sup>، حائرة في سؤالها الكبير: "هل نرضي أنفسنا أولاً أم المجتمع"<sup>(٢)</sup>، وقلقها هذا ناتج طبيعي لذوات تبحث عن ملاذ آمن كلما تشعبت دروب الحياة وتقلصت مساحة الأمن فيها.

لتعلن هذه الذوات صراحة رغبة الانتماء لشيء<sup>(٣)</sup>، علماً بأن ما تلجأ إليه هذه الذوات من انتمايات في غالبه الأعم يتخذ طابعاً إنسانياً عاماً ولكأنها تجد في العودة إلى معين الإنسانية بقوة فطريتها وبداهتها حلاً لإعادة برمجة النفس البشرية وتطهيرها مما علق بها من براثن الأيديولوجيات وعقدها، وهو ما اتكأت عليه نوال في خطابها كملاذ لأزماتها وأزمة بنات مجتمعهما حتى بات الإنسان محط نظرها وملاذاً آمناً بدأت رحلتها منه فاخترت الإنسان لتهدي روايتها إليه:

(١) غداً سيكون الخميس، ص ١٨ .

(٢) غداً سيكون الخميس، ص ١٤ .

(٣) تقول نوال "إنني أبحث عن بيت لعلني أشعر بانتمائي لشيء" انظر: غداً سيكون الخميس، ص ٢٨ .



"إليه .. إلى حضرة الإنسان كما أُطلق عليه مع حبي للأبد" (١).

.وأتى جدلها وتمرد لها بدافع إنساني بحث حيث تقول: "التحدي يكون لهدف، من أجل إنسانيتك كمخلوقة مثلاً" (٢).

.المثاليات التي تعتقها وتنادي بها ما هي إلا دعوة إلى منبع إنسانيتها الأصيل، فتلاحظها تطالب بأن لا يفهم تمرد لها بوصفه مجرد مثاليات فارغة القيمة بعيدة عن الواقع لتقول: "إنني لا أتحدث عن مثاليات ولا أدعي خلو طريقي من المظاهر الزائفة هي فقط تشعرك بالراحة .. بإنسانيتك التي لا قيمة لها في مجتمعاتنا للأسف" (٣).

وإن كان من آلية للعودة لهذا النبع الإنساني الأصيل، فلا أروع من تكريس البراءة والفطرة البشرية الصافية في تعاملاتنا وتصرفاتنا، وبتخليص ذواتنا من برائث التكلف والمجاملات "بانطلاق كل منا على سجيته ورغبته وليس حسبما يحب أو ما لا يحب" (٤)، فما أجمل أن نحلم جميعاً "بالعودة للطفولة حيث الحب بلا قيود والرغبات بلا تفسيرات، والدوافع تكون بريئة لأنها من طفل..". (٥).

وبطبيعة الحال أن تنتمي نوال لكينونتها الإنسانية المحضة لم يكن بالأمر اليسير بل إن طريقها إليه لم يكن معبداً بالورود وأكاليل الزهور إنما تطلب ذلك وقفة صارمة مع الذات وصراع مع مكنونات النفس، ونستدل على هذا باستثمارها فرص الخلافات الشخصية مع صديقاتها لا لمجرد إعلان التمرد فحسب، إنما لتكريس صورة جديدة لأنثى تتفهم معنى اختلاف الرأي وتقدره.

(١) غدا سيكون الخميس، صفحة الإهداء.

(٢) غدا سيكون الخميس، ص ١٥ .

(٣) غدا سيكون الخميس، ص ٢٩.

(٤) غدا سيكون الخميس، ص ٢٩.

(٥) غدا سيكون الخميس، ص ٥٠.

كم كانت نوال ذكية حين خلقت صورة تقابلية لتمردها الثابت على مبادئه، وعلى العكس من نبيلة وحصة اللتين شكلتا بتمردهما نزوة غير قادرة على المواجهة أو الثبات، وتجسد ذكاؤها أكثر في خلقها صورة تقابلية أخرى لتمردها المتعقل المتزن بتقديمها شخصية سميرة كشخصية أنثوية لعبت تمثيل التمرد المتهور، والفتاة المتحررة بلا هدف ولا معنى، أما هي فقد أكدت توازن خطابها المتمرد حين مارست دور الموجه الناصح المنتقد لتصرفات سميرة، كأن تنصحتها بترك عادة التدخين وإعادة النظر في الحفلات المختلطة، وتلك رسالة مباشرة تؤكد من خلالها انتصارها للتمرد المتعقل الواعي، تمرد لا يقوم على التخبط والعشوائية والتفاهة كالنموذج المشخص في سميرة التي ذروة ما تحلم به هو قولها " سأظهر على شاشات التلفزيون ليرى الجميع جمالي ثم أتزوج" <sup>(١)</sup>.

يشير تمرد نوال إلى تمرد مؤسس على طموح كبير لتفهم واقعها ومستقبلها، وتحديها مبني على هدف، لم " يتأت بأفعال تافهة كشرب السجائر أو الملابس وإتباع الصرخات الشكلية" <sup>(٢)</sup>، ولمثل هذا وجدناها تفصح لسميرة عن موقفها المماثل في تحدي الواقع مع اختلاف الفهم والوسائل وطرائق التعبير، ف" .. التحدي قابع في نفسي مثلك، فقط أرفض التنفيس عنه بمسائل أو مظاهر تافهة لا تجلب سوى المهاترات، وتؤخذ ضدنا ليس إلا، ألقى بالسيجارة إن كنت مقتنعة حقاً بأن الحكم عليك ليس حسب مظهرك" <sup>(٣)</sup>.

هو موقف عقلائي وضعنا حيال ذات ثابتة المبدأ لا تجرفها تيارات التحرر المتهورة ولا إغراءاتها المتدافعة كمداهمة سميرة لها بالدعوة التالية:

"أحضري حفلاتنا المختلطة وستشاهدين عندها أشياء كثيرة تكسبك معرفة أعمق بالحياة" <sup>(٤)</sup>.

(١) غدا سيكون الخميس، ص ١٦ .

(٢) غدا سيكون الخميس، ص ١٥ .

(٣) غدا سيكون الخميس، ص ١٥ .

(٤) غدا سيكون الخميس، ص ١٥ .



وبما أننا مقدمون على خطابات مراحل أخرى كمرحلة البحث والتجاوز ومرحلة الخطاب الراهن، وهاتان مرحلتان تقدّمت فيهما الروائية السعودية تبعاً لتقدم المرأة السعودية في ثقافتها الذاتية نتيجة التعلم والاحتكاك الاجتماعي الأوسع، والتغيرات الأخرى التي طرأت على واقعها يجدر بنا أن نتساءل عن مدى التمرد الذي بلغه خطاب هذه الأنثى في المرحلتين المقبلتين! وهو إن حدث وتنامى فهل كان مسالماً كهذا التمرد الحذر؟ الذي تقدمه لنا مرحلة نوال؟

تمرد مرحلة نوال يكرس حذره بوضوح وكأنه يبين للقارئ أنه على قدر كبير من الإدراك بحجم وخطورة المواجهة مع الخطاب التقليدي المحافظ، وإن كانت لا ترهبه أبواقه ولا هجمته الشرسة، ثم نجده يحتال على هذا الجبروت والقوة بأن انتدبت الكاتبة له ما يمثله من شخصيات الرواية، فجعلت الزوجين الصديقين لـ نوال محمود ولياء متحدثين باسمه، وكأنها تعادل المساحة المتاحة لكل خطاب، وتضعهما حيال بعضهما البعض، فما برحت مماحكات محمود قائمة على قدم وساق رغبة في ثني نوال وتحويل مسارها، حتى تفنن في حججه الرامية إلى كسر شوكة تمردها على الزواج بآليته التقليدية كقوله لها:

"أنت تحلمين أو في عالم آخر بعيداً عنا وعن واقعنا، الفتيات اللاتي في سنك الناضج تزوجن وانتهى الأمر، وأصبحن أمهات منذ السادسة عشرة والسابعة عشرة من العمر"<sup>(١)</sup>، ولا يخرج خطاب لمياء الزوجة عن توجه زوجها بالنظر إلى المرجعية الواحدة التي تجمع الخطابين، فكلاهما يريان الزواج مصيراً حتمياً للبشر فحسب، وعليه أن يتم بأي آلية كانت، المهم أن يتم، تقول لمياء لائمة نوال:

"وضعك غير سليم، وأخاف عليك الانجراف وراء الأمانى التي ليست من طبيعة الحياة، فكري في المستقبل والوحدة فيه، والدتك لن تعيش لك"<sup>(٢)</sup>.

(١) غدا سيكون الخميس، ص ٢٩.

(٢) غدا سيكون الخميس، ص ١٢.

هنا نلمس الفرق بين الخطابات المتحررة والخطابات المحافظة في الموقف من المستقبل، فالرهان على المستقبل والأمل الكبير فيه والذي هو حيلة من حيل خطاب البدايات المستخدمة بكثرة، هذا الرهان هو الموقف الذي يتخذه الخطاب المتحرر منه، بيد أن الخوف من القادم والنظر إلى المستقبل بتشائم شديد هو موقف الخطاب المحافظ، ولمثل هذا السبب نجده لا يريد لحياته سوى الثبات والانغلاق.

ولمياء هذه تمثل النموذج المخلص للمرأة المستكينة المستسلمة حتى إنها تعتبر زواجها فرضاً حياتياً لا بد من تأديته على أي نحو كان، فلا أهمية لاشتراطات المرأة ولا لرغباتها كما تفعل نوال والتمردات على السائد في محيطها، ولمياء - أيضاً - نسق اجتماعي له الحظوة والسيادة في مجتمعها، ولهذا هي واثقة من تنبيه نوال إلى خطورة ما تفعله في قضية الزواج بوصفه موقفاً تحررياً، فتقول:

"ألا تحفلين بمرور الزمن!! إنه يقهرنا أحياناً، أشعر بالقلق والأسف عندما أرى بعض التجاعيد قد أخذت طريقها إلى وجهي وعنقي، ولكني أحمد الله أنني تزوجت وانتهى الأمر"<sup>(١)</sup>، ويقابل هذا الخنوع والسطحية من لمياء أنثى متمردة فقدت الثقة والإيمان بالأطر الثقافية القديمة التي حصرتها بالهامش وضيق الخناق عليها.

فعاشت الظلم والمعاناة في جميع مراحل تطورها العمري وكان تمرداً خلاصاً من هذه التقاليد والأعراف، ولتختار الأنساق والتقاليد التي تتوافق مع طبيعتها"<sup>(٢)</sup>، وهو ما دفعها لمقارعة لمياء بفكرة تقدمية واثقة في قولها:

"هذا صحيح ولكن الزمن يأخذ ليعطي، لماذا تتجاهلين الأشياء المكتسبة عبر السنين، أشعر الآن بأنني أفضل كثيراً عن السابق في تفكيري وإدراكي وتصرفاتي وأرفض الحكم على المظهر فقط، ما الزمن؟ ما العمر إن مرّ بلا معنى أو قيمة؟"<sup>(٣)</sup>.

(١) غدا سيكون الخميس، ص ١٣.

(٢) ركائز السرد النسوي وخصائصه، مرجع سابق، ص ١٥٢.

(٣) غدا سيكون الخميس، ص ١٣.



تجيبها لمياء: "الرجل لا يريد منك كل هذا الإدراك وخلافه، على العكس ربما لا يريد نهائياً، أنت امرأة بالنسبة له أولاً وأخيراً، عيشي واقعنا"<sup>(١)</sup>.

ويستمر المعسكران في سجال طويل، يرد فيه الخطاب على الخطاب بيد أن نوال ثابتة على موقفها بالانتصار للأنثى الكونية المخبوءة في ذاتها: "فلا شيء يستحق أن أخسر نفسي وأفقد التلاحم معها"<sup>(٢)</sup> كما تعبر بلسانها عن ذلك الموقف، وتطلق صرخة الرفض لهذه التقليدية السائدة في آلية الارتباط بزواج المستقبل مصرحة بمن تطمع فيه، وهو في الواقع: "ليس بالكثير، هو نادر ربما في وقتنا هذا .. أريد فقط الصديق مع نفسي وشعوري تجاه الطرف الآخر"<sup>(٣)</sup>.

وكامتداد طبيعي لهذه الأنثى الواعية بذاتها وبما تريده تحديداً يصبح الاختيار قراراً شخصياً لا يتحمل تداعياته سواها، فطالما هي ترفض أن تبني سعادتها وما يناسبها بموجب آراء الآخر/الرجل وتحكمه في مصيرها ومصير كل امرأة تعلن بكل الشجاعة ما يلي:

".. عليك أن لا تنسى بأن أية نتيجة سأتحملها أنا في النهاية سواء أكانت سعيدة أم مؤلمة وليس غيري"<sup>(٤)</sup>.

إيمان المرأة بقدراتها على اتخاذ قرارها وتحديد مصيرها يفتح الباب على مصراعيه للذوات المتمردة لتحقيق شيئاً من التصالح مع ذواتها تلك، ويحقق شيئاً من الثقة بنفسها حد القدرة على فتح جبهات الجدل على شتى المستويات الاجتماعية ممثلة في شخصيات: لمياء ونبيلة وحصة وسميرة وسماء وصفاء ومحمود، وبرغم هذا فقد بدت سعيدة بمثل مواجهاتها الجدلية تلك، إلى أن

(١) غدا سيكون الخميس، ص ١٢.

(٢) غدا سيكون الخميس، ص ١٢.

(٣) غدا سيكون الخميس، ص ١٢.

(٤) غدا سيكون الخميس، ص ٢٨.

تبلغ المواجهة ذروتها وتصبح معركتها مكشوفة ومحتدمة حين تصير بينها وبين خطيبها، أو حلم حياتها الدكتور أحمد، غير متناسين أنها اختارته عن قناعة ورضا، ولذا لم يكن من المستغرب أن تصل بالخطاب إلى درجة غليانه، وإلى قمة الرغبة البشرية في امتلاك سلطته كما يقول ميشيل فوكو، وبالتالي فإن انكشاف المعركة بين خطابها الواضح وخطاب أحمد المداهن المزدوج في قناعاته هو ما أحدث القطيعة بين الأفكار أولاً والقلوب ثانياً، ولكأنها تؤكد بأن وعيها بذاتها هو السر الحقيقي وراء انتصار عقلها على عاطفتها في مثل هذه المعركة الدائرة بين عاطفة مندفعة وعقل واعٍ متعقل.

إنه الصراع الداخلي والصراع الخارجي، الأول تمثل في صراع عاطفتها وعقلها، والثاني في خطابها مع أحمد بخذلانه لها وتراجعها عن موقفه في قرار الارتباط بها كزوجه وهو ما أكد لها بأن ثمة نسق ذكوري مستشر في مجتمعا، أو هو المجتمع بأكمله الذي وضعها في مجرد "سلعة للعرض حسب ظاهرها"<sup>(١)</sup>، لهذا لا يُعفى الرجل - أبداً - من مسؤوليته المباشرة فيما وصلت إليه المرأة العربية من وضع مزرٍ، أكد لها بأن لا خسارة تعادل خسارة الإنسان لذاته، فصار تخليها عن الرجل ببقائها عانساً أمراً لا يدعو للخجل، بل هو أشرف لها من أن "تكون مع رجل كلانا بعيد عن الآخر في أعماقه"<sup>(٢)</sup>.

ينتصر هذا الخطاب بقوة ثباته وهدوء مواقفه في إدارة دفعة السجال مع الخطاب الغيري، ويتبلور انتصار بطلته نوال في عودة أحمد إليها معترفاً ومدركاً الخطأ الفادح الذي ارتكبه بتركه إياها، علماً بأن الانكسار الذكوري هو "تقليد اعتاداته الرومانسية حين نجد الكاتبة في قمة تعاطفها مع شخصيتها الرئيسية، لتنتقم من الرجل وتدفعه للعودة معترفاً إلى حبيبته، فيصير القرار قرارها لا قرار سلطته الذكورية، لقد أكدت له تفهمها لوصفه ضحية نسق ثقافي دجن الذكور في

(١) غدا سيكون الخميس، ص ٢٩.

(٢) غدا سيكون الخميس، ص ٢٨.



صنف واحد في تعاطيهم مع المرأة، نسق عربي كرّسته كما تقول "الأغنيات والتراث والقصص والأشعار العربية ولا جديد إذن في هذه النهاية المؤسفة على حد تعبيرها: " . بالطبع انتهينا نهاية مؤسفة بعد الحب الذي خيل إلي أنه كبير، شيء غريب .. الشرقي يعتبر كل تجاوب غنيمه، وكأنه لا اختياره لنفسه وعدم احترامه وتقديسه لعواطفه غير أهل للتجاوب، للأسف هو لا يشعر بلذة العطاء والأخذ، كل عطاء هو انتصار ليس إلا، لم يرق لمستوى الاستمتاع من خلال تجاوب الطرف المشارك في الحب والتشوة والرواء، هو دائماً الصائد وهي بالتالي الفريسة، نجد ذلك في الغناء وأساساً في التراث والقصصي والأشعار هناك دائماً صائد وفريسة<sup>(١)</sup>.

نتساءل الآن عن مدى التحول في مثل هذا الصنف من الخطابات عبر مدى زمني تجاوز الثلاثة والثلاثين عاماً تقريباً بين ظهور هذه الرواية وظهور روايات الخطاب الراهن، بعد أن رصدنا خطابها الضد وحددنا معالمه لنقف على أبرز سمات تمرده، وأولها أن خطاب البدايات قدّم تمرداً متوازناً راعى المجتمع كثيراً، وتجادل معه في هدوء وسكينة، بل كانت هدى الرشيد حريصة كل الحرص على تغليف خطابها باحترام مشاعر الآخرين وعدم إثارة حفيظتهم:

"عليك أن تضعي في اعتبارك أهلك وأهلي والبيئة التي ترعرعوا داخلها"<sup>(٢)</sup>.

ثانياً، فقد قرن هذا الخطاب بين التمرد والصبر، جاعلاً الصبر مسلكاً ناجعاً لبلوغ الهدف، ثقة في المستقبل ومراهنة عليه:

"ربما يحدث التحسن بالصبر وبذل المزيد من المحاولات"<sup>(٣)</sup>، وهما مسألتان يجعلان الصورة في وضعية تكامل مع ما درسناه سابقاً في مبحث الحيل السردية، حين نُوقشت مسألة الرهان على المستقبل بوصفها حيلة من حيل خطاب

(١) غدا سيكون الخميس، ص ٤٩.

(٢) غدا سيكون الخميس، ص ٢٠.

(٣) غدا سيكون الخميس، ص ١٩.

البدايات، وأنها الداعم لهذا التوجه، بحيث تبرهن نوال من خلال معرفتها حدود حريتها، ومراعاتها حقوق أفراد مجتمعتها، وحرصها على "عدم إيذاء مشاعرهم كفتاة تنتمي لمحيطها ومجتمعها"<sup>(١)</sup>.

ثالثاً، أنها تجعل الحوار وسيلة لتأكيد استعدادها التام لشتى أنواع السجلات والجدل والمناقشات دونما إقصاء للآخر ولرأيه "فقيمة الأشياء.. في رأيها.. تبدو فعلاً بوجهيها ليس هناك حقيقة فقط بل حقيقة وأخرى"<sup>(٢)</sup>، وهي بوضع هذه القاعدة تستسهل فتح جبهة هدفها مقارعة الرجل ومنازلته حجاجاً:

"أناقشك وتناقشني .. بالنسبة لي أنت أو أي رجل آخر، أخاطبك كما أخاطب أي زميلة"<sup>(٣)</sup>، إنه بقاعدة التحاور تلك يرى هذا الخطاب نفسه جديراً بإملاء شروطه على الرجل، وأول تلك الشروط تقويض كل نسق اجتماعي يعمل على استضعاف المرأة كنسق التعاطي مع المرأة من باب العطف المبالغ فيه، الذي حلّ بديلاً عن احترام قدراتها وإنسانيتها، فتنادي مطالبه: "لقد تغيرت الأيام والمفاهيم، أنتي وكثيرات بفضل الفهم منكم على العطف"<sup>(٤)</sup>.

الواقع إن هذه المطالبات المتزنة الرزينة تدفعنا لتحريها في خطابات المراحل اللاحقة، فهل بقيت الكاتبة السعودية على هذا النهج الهاديء في طرق قضايا حساسة كتلك؟ أم اندفعت بلا هوادة فغيرت تلك الاستراتيجيات إلى أخرى ملؤها العنف والتحدي؟ وفي حال افترضنا أنها استمرت وبقيت فلنا أن نعتقد بقاء سؤالنا التالي معلقاً ومشروعاً: هل انطلقت من أرضية متصالحة مع المجتمع أم من أرضية معادية له كارهة ناقمة؟

(١) غدا سيكون الخميس، ص ٢٨.

(٢) غدا سيكون الخميس، ص ٤٢.

(٣) غدا سيكون الخميس، ص ٣٠.

(٤) غدا سيكون الخميس، ص ٣١.



لا يعني هذا أن الخطاب المتمرد في مرحلة البدايات جاء خاليا مما تقع فيه الخطابات من مثالب وعيوب، بل إن أول ما نأخذه على تمرد نوال ومن هم في حكمها ذلك الجنوح الجارف إلى المثالية أو طوباوية الخطاب حدّ الفرق، حيث لتسفعها طبيعتها المجبولة على الشفافية واحترام الآخر والاعتقاد ببراءة جميع الناس من الوقوع في الصدمة، بعد أن تخلّى عنها أحمد بامتثاله الأعمى للتقاليد البالية والعادات المتهاكمة في مجتمعه، حتى بات مشدوداً لأفكار المرأة المحافظة المتمثلة في شقيقتيه سماء وصفاء رافضاً نزعة الانفتاح لدى نوال، وهو ما كسر في داخلها الحلم الجميل بوصفه شاباً قدم من بلاد الحضارة والحرية، وهو الحاصل على أعلى الشهادات العلمية، وهو الأستاذ الجامعي الذي فتح حواراً لا محدوداً معها، فكيف إذن خذلتها النظرة المثالية وكيف تكشف لها فيمن تحب وجهاً آخر بعد أن تساقطت الأقنعة وتهاوت العروش المشيدة على الوهم والأكاذيب.

في هذه الحالة تنغمس الذات الأنثوية الرومانسية في برائن الكآبة والحزن والانطواء ويتعرض خطابها المتمرد للمصير الأسوأ المتمثل في العزلة والانكفاء، ليحل السكون محل الحركة كردة فعل الذات تجاه الواقع، وهو ما شارفت نوال على الوقوع فيه إلا أنها تماسكت بفضل ما كان لها من قناعة كبيرة بالتيار الذي تنتمي إليه تيارها الذي ينشد التغيير والتجديد ويتوخى ما هو أفضل، لذا كان خروجها من نفق المثالية المخادع ذكياً بتركها الباب موارباً على يوم جديد قادم، هو يوم الخميس دون أن تخسر ذاتها المتمردة ودون أن تخسر الآخر بخطابه التقليدي المتشدد، فعودة أحمد واعتذاره لم تقف منها موقف المتشفي بل تركتها على شرفة الزمن القادم، لتقرر أن "المشكلة صنعها الزمن، ولن يحلها في النهاية سوى الزمن، على أساس أن أهم عناصر الخطاب هي التراكم، وبيئة التراكم هي الزمن"<sup>(١)</sup>، ولهذا فهي تنتظر الغد، وغدا لن يكون سوى الخميس<sup>(٢)</sup>، والمعنى الذي

(١) خطاب السرد، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٢) تقول "ما دمت أعطيتك الأعداء سأعطيها لنفسي أيضاً، مؤملة في الغد، أجل سيدخر لي الغد يوماً جديداً لأهتدي فيه عما أبحث، وحسب عادتنا التي أحبها، سوف يكون يوم الخميس. (انظر: غدا سيكون الخميس، ص ٩٦).

يفيدنا به التراكم هو أن الخطاب الذي أعلنت عنه ما زال في حاجة ماسة لخطابات مشابهة تدعمه وتكسبه خبرة وصلابة وذلك بالتأكيد لا يكون مجال تحقيقه بين ليلة وضحاها، إنما هو مفتوح على زمن لا علم لنا بحدوده.





## التوجه الثالث .

### الخطاب التوجيهي المباشر

حينما نقول خطاباً توجيهياً مباشراً إنما نريد به ذلك الخطاب الساعي إلى غايات بعينها ذات أبعاد تربوية أو اجتماعية أو إصلاحية حتى لكأن الكتابة الروائية تصير تبعاً لهذه الغايات، ولكأن وجودها معقود عليها، ومكرس من أجلها، "وهي نزعة سيطرت على الروايات في المراحل الزمنية المختلفة للدرجة التي يتعذر فيها الفصل بين المضامين التي تعبر عنها بعض هذه الروايات، إذ أن كل رواية تحكي حدثاً أو فكرة لا بد أن تشتمل بين سطورها على دعوة أو رؤية غالباً ما تكون إصلاحية تهذيبية"<sup>(١)</sup>.

الرواية السعودية مثلاً ومُذ صدورها عام ١٩٣٠م وهي متوجهة صوب التعليمية، وهو أمر يتأكد عياناً بالعبارات الصريحة التي أوردتها الكتابات والكتاب أيضاً على أغلفة رواياتهم أو في عبارات إهداءاتهم، أو ما ضمنوه مقدماتهم، كأن يعرف عبد القدوس الأنصاري روايته: التوأمان "بالرواية الأدبية العلمية الاجتماعية"<sup>(٢)</sup>، ويوجه محمد علي مغربي الإهداء في روايته البعث "إلى كل شاب يريد أن يشق لنفسه طريق المجد ولأمته طريق الحياة"<sup>(٣)</sup>، ورواية الانتقام الطبعي ١٩٣٥م لـ محمد نور الجوهري بحسب وصف كاتبها "رواية علمية أدبية أخلاقية اجتماعية"<sup>(٤)</sup>.

ووجود هذه العبارات المؤكدة على غاية الرواية مسبقاً لم تكن شرطاً كي يكشف

(١) فن الرواية في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ١١٤.

(٢) عبد القدوس الأنصاري، التوأمان، دمشق - مطبعة الترقى، ١٩٣٠م، الغلاف.

(٣) محمد علي المغربي، البعث، القاهرة - دار الكتاب العربي، ١٩٤٨م، الإهداء.

(٤) محمد نور الجوهري، الانتقام الطبعي، جدة - المطبعة الشرقية، ١٩٣٥م، الإهداء.



القارئ هذا التوجه في روايات مرحلة البدايات، فالأمر مفرغ منه كونها سيجدها حتماً ماثلة في مجموعة أحداث الرواية وفي أقوال شخصياتها، أو في طغيان صوت الكاتب داخلها، وجميعها ينبهنا. بوضوح. إلى نزعتها التعليمية وهدفها الإصلاحي<sup>(١)</sup> وإلى خطابها التوجيهي المباشر الذي كان وضعاً عاماً مرتبته الرواية العربية في بواكير ولادتها، وضمن اشتراطات مرحلة اجتماعية شهدت وضعياً نشطة للخطاب التعليمي والإصلاحي الاجتماعي التقريري، الذي بات هدفاً استراتيجياً لحلم كبير بغد أفضل، فانضم الروائي إلى هذه الموجة الجارفة، وأصبح خطابه ممثلاً للإصلاح ونتاجاً له، حتى أن جملة من الإصلاحيين الاجتماعيين "أمثال محمد عبده دعوا الناس كي يقرأوا هذه الروايات التي كتبها سليم البستاني وجرجي زيدان ولبيبة هاشم وزينب فواز لأنهم وجدوا في هذه الروايات أدوات هامة للإصلاح الاجتماعي"<sup>(٢)</sup>.

لنفتح وثائق العام الميلادي ١٩٦٠م كونه عام التزامن مع نشوء الرواية النسائية السعودية ولنرى ما الذي يمكننا العثور عليه! نعثر - مباشرة - على كتابات روائية ينتظمها الهاجس الخطابي الموجه لغايات بعينها، فنلاحظ في الوقت نفسه أن الرواية النسائية العربية رددت خلال هذه الحقبة الزمنية الخطاب ذاته، وقد تختصر إحدى الباحثات الطريق علينا بالنتيجة التي توصلت إليها في دراستها المستفيضة لروايات كاتبات عربيات كثر، فانتهدت إلى أن مجموعة الروايات التي كتبها روائيات عربيات بين ١٩٦٠م - ١٩٦٧م لم يكن "جوهر الاهتمام فيها مجرد وضع النساء بل هو الإصلاح الاجتماعي السياسي بشكل عام"<sup>(٣)</sup> ومن هؤلاء الكاتبة المصرية لطيفة الزيات في روايتها الباب المفتوح عام ١٩٦٠م، والسورية كوليت خوري في رواية ليلة واحدة عام ١٩٦٠م، ومواطنتها ليلى اليا في روايتها ثلوج تحت الشمس عام ١٩٦٢م، واللبنانية منى جبوري في روايتها فتاة تافهة عام ١٩٦٢م،

(١) حسن حجاب الحازمي، البطل في الرواية السعودية، جازان - نادي جازان الأدبي، ط١، ١٤٢١هـ، ص ١٦

(٢) ١٠٠ عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص ٦.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٥.

ومواطنتها حياة بيطار في رواية نهاية وبداية عام ١٩٦٤م.

إذن يتعلق الأمر بخطاب مرحلة انضمت الكاتبة الروائية السعودية إلى ركبته بتأثير من المحيطين العربي والمحلي، ناهيك عن أن الفكرة في الرواية التعليمية تلح على صاحبها إلحاحاً شديداً حتى لينسى في سبيل توضيحها وإثباتها للقارئ مهمته الأساسية كقاص ويتحول إلى خطيب أو واعظ<sup>(١)</sup>، وإن كان على غير قصد منه، فالقضية لم تكن حيلة من الكاتبة بقدر ما شكلت انعكاساً لواقع أدبي عام، أكدته ذلك الأثر الذي تركه خطاب الروائية السعودية التوجيهي على ما تقدمت به إلى قارئها من روايات، ليكرس الناشر الذي اضطلع بنشر روايات سميرة خاشقجي في خطابها توجهه المباشر فيصفه بأنه "يَخطو ويُسجل من واقع الحياة قصصاً صادقة، ويعالج ما يعتمل في قلوب بنات جزيرتها، وما يجول بخاطرهن، وما يتعرض له من مأس ومشاكل اجتماعية"<sup>(٢)</sup>.

وفي حال سلّمنا بوجود مثل هذه الغايات المباشرة فلا بد أن نسعى لتأمل أثرها على فنية النص الروائي في مرحلة البدايات، فمن الواضح أن الغاية الإصلاحية للخطاب تحدّ من التفاتة الكاتب أو الكاتبة إلى فنية الرواية، وتحول بينه وبين العناية بعناصر هذا الفن، ليشكل هذا التوجه عاملاً أساسياً في قصور الوعي بفن الرواية نتيجة انشغال منشئ الخطاب عنه بتأدية وظيفة المصلح الاجتماعي، فيتجه النص دون وعي إلى هدف أخلاقي ولا غير، وتتجه الجهود والإمكانات لا للظفر بنص فني معبر إنما بخطاب إصلاحي تربوي توجيهي وكفى، وهو ما أحال الرواية إلى "منبر أخلاق ووعظ وإرشاد ومدرسة تنطلق في فصولها المحاضرات، كل ذلك على حساب المعمار الفني"<sup>(٣)</sup>.

(١) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ١٠٠.

(٢) قطرات من الدموع، ص ٨.

(٣) عبد الرحمن ياغي، في الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، بيروت - دار الفارابي،

ط ١، ١٩٩٩م، ص ٥١.



يرى عبدالعزیز السبیل فی بحث له عن الرواية السعودية أن ذلك أمر بدهي الحدوث "إذا ما علمنا أن الباب الذي دخلت منه الرواية والقصة القصيرة إلى أدبنا المحلي والأدب العربي عامة هو باب الإصلاح وليس الجانب الفني"<sup>(١)</sup>، ولهذا قد لا نتفق مع ما ذهب إليه عبدالرحمن الوهابي حين اقترح تفسيراً للجوء الكاتبة السعودية إلى عرض الجوانب الأخلاقية واللجوء إلى اللغة التعليمية المباشرة من حيث واقع المرأة السعودية الكاتبة ووضعيتها الاجتماعية، دفعاً بها لإنتاج هذا النوع من الكتابة الأخلاقية، بناءً على الدور المتوقع منها في المجتمع السعودي<sup>(٢)</sup>، والأمري في كلتا الحالتين أحدث أثراً كبيراً على الخطاب عامة، ليصبح خطاباً آلياً مصطنعاً لغايات مباشرة في مقولاته، تقريرياً في عباراته، ولا غاية للغة فيه سوى إيصال الفكرة المبتغاة ولا غير.

بوسعنا طرح تصور آخر لهذا التوجه، هو أن هذا الحكم ينبني لدى الكتاب والكاتبات على وجود سمة غلبت على مرحلة البدايات بإخلاصها الشديد لأساليب القص الشفاهي والشعبي والديني وتأثرها تلقائياً به، على اعتبار أن هذا القص له بُعد أساسي هو توخي الوظيفة الإصلاحية والأخلاقية بوصفها وظيفة تتقصد تثبيت وتعزيز القيم وتعليمها، كما أنه قص يرتهن إلى نقل رسالة واحدة ومباشرة في الغالب الأعم، وهو ما فعلته الرواية النسائية السعودية حيث لم تتجاوز التعليم الذي جاء على هيئة آراء إصلاحية في الغالب إلى الحد الذي جعل هذا البعد طاغياً على البعد الآخر الذي يتأسس عليه القص القديم وهو البعد الترفيهي، المتكفل بإثارة الحس الجمالي من أجل الترويح عن النفس وتحقيق المتعة للمتلقى، ومما لاشك فيه أن مثل هذا البعد الترويحي المغيّب كان سيحقق شيئاً من فنية الرواية لو لم تشغل الكاتبة عنه بالنزعة الإصلاحية المباشرة في خطابها.

في بسمه من بحيرات الدموع. على سبيل المثال - ألفينا حرصاً شديداً

(١) الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، بريدة - نادي القصيم الأدبي، ط١، ١٤٢٤هـ، ص ٨٢.

(٢) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص ١٨.

على تصوير قضية الطلاق، بيد أن طريقة عرضها أشبه ما تكون بمقال صحفي لا بوصفها جنساً أدبياً روائياً، فتناولته بشيء من المباشرة الفجة والتقريبية الطافحة، ليغلب الخطاب التوجيهي على فنية اللعبة الروائية، ولهيمن على أجوائها بانثاقه من أحداث مهلهلة وخط زمني مرتبك في منطقيته وشخصيات باهتة في تشكلها، وراو يسير على غير هدى في سرد حكايته، وكأنه لا همّ له عائشة أحمد زاهر بهذا كله، طالما لم تخرج الرواية في عرفها عن كونها مجرد وسيط لغاية التنبيه بأخطار الطلاق ومساوئه وآثاره الاجتماعية السلبية، فالطلاق - بحسب تعريف الرواية المباشر جداً - "كلمة ينطقها الرجل وكأنها كلمة عابرة من قاموس كلامه السهل"<sup>(١)</sup>، ينطقها ولا يفكر في تصدع جدران أسرته، ولا لأثرها الرهيب على المرأة حين يزلزل أركانها ويهدم مستقبلها، حين يحيلها إلى "سيجارة تافهة استمتع بتدخينها بعض الوقت وحين انتهى منها ألقى بها على الأرض وداسها برجليه وأدار ظهره عائداً إلى حيث كان..<sup>(٢)</sup>

وبهذه النمطية المباشرة تتسلسل الرواية في عرض آثار الطلاق السلبية، بادئة من أثره على الزوجة مروراً بأثره السيء على الأبناء، فأنان الصغيرة هي الناتج الطبيعي لانفصال زوجين عن بعضهما البعض، وهي إن تشردت مرغمة ستواصل رحلة الضياع بين أب متزوج بأخرى وأم متزوجة بآخر، وستلقى الأمرين من امرأة الزوج الظالمة الحقود، بل لن يرحمها والدها طاعة لزوجته، ليتكرر مشهد الضرب كثيراً، "ضرباً مبرحاً بسوط من الجلد نزل على جسدها فأدماه، فأخذت تنتحب في خنوع وضعف وقد انبثق الدم من بعض أنحاء جسدها الرقيق فقامت إلى عملها مرغمة، وما أن جاء الليل حتى سمعت حديثاً أطار صوابها فقد سمعت زوجة أبيها تشكوها لوالدها الذي أخذ يتهدد ويتوعد مستنكراً أعمالها الشريرة وتصرفاتها الوقحة، وطلب منها إحضار السوط فتناولته إياه، وأسرع إلى غرفة

(١) بسمة من بحيرات الدموع، ص ١٦.

(٢) بسمة من بحيرات الدموع، ص ١٦.



الصغيرة أفنان فوجدها قد انكششت في طرف سريرها ملتفة بثوبها فصرخ فيها: "هل نمت أيتها الماكرة .. أو تراك تتصنعين النوم؟ لكن ذلك لن يعفيك من عقابي .. وهبط عليها بالسوط فصرخت الفتاة من الألم، وأخذت تبكي وتتوسل وهو يضربها في ثورة وهياج" (١).

وتبعاً لتلك النبرة التوجيهية المباشرة فلا بد من لغة ذات طابع خاص، لغة مباشرة تلقي بظلالها على كل العناصر الروائية لتحيلها إلى حالة من الجمود والثبات نظراً لجعلها مستتاة من التجويد والتطوير والتفنن (٢)، ومن الطبيعي أن يكون استخدام اللغة المباشرة هو الطريق الأسهل لنقل رسالتها ذات البعد الواحد.

وكما يمس القصور اللغة وزمنية الحدث سينسحب بفعل المباشرة على تجويد التعامل مع المكان الروائي، لنجده قد تشكل تشكلاً ظاهرياً محدوداً، بل بدا كمادة أو معلومة جغرافية خالصة، فإن كان فضاء الرواية في صحراء نجد، فصحراء نجد "تمتد تحت سماء صافية، وشمس مشرقة برمالها الحمراء وسهولها الواسعة، وواحاتها الخضراء الزاهية .. وعلى مشارف إحدى الواحات تعيش جماعة من الأعراب في خيامهم المتناثرة هنا وهناك" (٣)، والرياح حين يكون حيزاً للحدث، لا تكون سوى "مدينة مترامية الأطراف، بعيدة الجهات .. كثيرة الصخب" (٤).

ويبدو الأثر السلبي للمباشرة جلياً حتى في بناء الشخصيات وتناميها، فلكي تضعنا الكاتبة حيال نموذج أب متسلط على أفراد أسرته من زوجة وأبناء ضعفاء، ترسم الصورة رسماً سطحياً فجاً، فالأب المتسلط كما تصفه هو "الثائر إذا أصبح،

(١) بسمة من بحيرات الدموع، ص ٢٦.

(٢) كتناولها للشخصية الروائية وقد سبق لنا الحديث عنها وعن تسطحها وتنميطها.

(٣) قطرات من الدموع، ص ١١ و ١٢.

(٤) بسمة من بحيرات الدموع، ص ٤٢.

الثائر إذا أقبل المساء، الثائر إذا جنَّه الليل، وثورته تملأ البيت سخطاً وحزناً وبكاء، وهو متممر يسخط على جميع من حوله ويجعل حياتهم لا تطاق"<sup>(١)</sup>.

ولا غرو إن أنتج هذا كله استثناء للمتلقى وإقصاء لوجوده في اللعبة التواصلية بين المرسل والمستقبل فمثل هذه الروايات ذات الخطاب التوجيهي المباشر تحد من دور المتلقى وتقصيه، بما لها من صرامة وحدة، بل وتجعل دوره معروفاً مسبقاً، وهذا الدور لا يتعدى أن يكون تلقياً سلبياً، لا يترك لتأويلاته ولا لتأملاته فسحة، فالكاتبة ما أن تعرض الحدث حتى تباشر بالتعليق عليه تعليقاً سافراً، موضحة أثره على الحياة والمجتمع والأفراد، ولنتوقف عند تنبيهها للمتلقين حين تلفت أنظارهم إلى مأساة أفنان فتقول:

"يا له من ظلم هذا الذي تقترفه زوجة أبيها في حقها، فهي لم تأت ذنباً ولن تقترف أثماً.. حتى تعاملها هذه المعاملة القاسية التي أدت بها إلى خيبة آمالها وخمول حياتها"<sup>(٢)</sup>.

وإذا ما افترضنا أن هذا الخطاب الصادر عن النساء كان أكثر أحقية من غيره بتفعيل دور المرأة واستفزاز فكرها وتحريضها على المشاركة نجده بمباشرة وتوجيهاته القاطعة خطاباً مثبطاً لفاعليتها، عكسي الأثر عليها، لأنه يملئ عليها المقترحات الجاهزة في شؤون تخصصها وتعنيها، ككرامتها وحريتها وتعاملاتها، وبآلية تقريرية تعتمد سك العبارات الجاهزة والجمال العلمية البحتة، كهذا التوجيه:

"يجب على فتياتنا أن يتطوروا بحيث يسايروا الزمن، فعصرنا اليوم عصر السرعة والذرة، وينبغي للفتاة أن تتطور حتى تكون تكملة للنهضة الاقتصادية والاجتماعية وإتماماً للتقدم والرقى"<sup>(٣)</sup>.

(١) بسمة من بحيرات الدموع، ص ٢٨-٢٩.

(٢) بسمة من بحيرات الدموع، ص ٢٦.

(٣) ذكريات دامعة، ص ١٠٧.



واستكمالاً لدرسه التوجيهي - إن جاز لنا التعبير - ها هو يفصل واقع الفتاة ومستقبلها ويبين حقوقها وواجباتها، " فلا بد أن تقوى شخصية فتياتنا بالتربية الحديثة في ظل الاتجاهات المرسومة في عهدنا هذا، ومن ذلك نجد أن التربية السليمة تقوم على أساس الاطلاع والحرية الموجهة، والعلم الذي لا بد أن يشمل كل مجالات الحياة من حيث المنزل والمدرسة والمجتمع" (١).

لقد ساور الباحث الشك أن تلك التعابير الجاهزة إنما اقتبست من كتب علمية مختصة، ربما لا لقصور في قدرة الكاتبات على إنشاء مثيلاتها، بل لكونها تنجح إلى مماثلة عبارات البحوث والدراسات العلمية أكثر من توخي اللغة الشعرية، ولا أشد قرباً مما نذهب إليه من قولها في مرض التهاب الأذن:

" إن كثيراً من الناس في هذه الأيام يشكون من التهاب في الأذن، وهذه الالتهابات ناتجة عن زكام شديد يمتد في داخل الأنف إلى داخل الأذن الوسطى ومن هناك تمتد الالتهابات إلى الأذن الداخلية وتصبح الحالة خطيرة" (٢).

وهنا يلزمنا معاودة السؤال: عن أي دور يقوم به القارئ يمكننا أن نتحدث سوى التلقي فحسب!! بل الإذعان للمقولات الجاهزة بوصفها توجيهاً له، وأن يلهث وراء انتقالات سريعة مختزلة لا تمنح المشهد جمالية الوصف وتكنيك العرض من خلال تعميقه وبلورته، ولا تمنح السرد مجالاً ليقدم مقولته بصورة تدريجية مقنعة، طالما لم تشكل تلك العناصر الفنية في عرفها - ككاتبة - هدفاً استراتيجياً يلهيها عن بلوغ هدفها الأسمى المتمثل في التوجيه والتنبيه والإصلاح.

ونقول إذن: إن الخطاب الذي قدمته سميرة خاشقجي ومن جاء من بعدها من الروائيات في إطار المرحلة المعنية هو خطاب توجيهي إصلاحي مباشر، أدى إلى

(١) ذكريات دامة، ص ١٠٨.

(٢) ذكريات دامة، ص ١١٤.

قصور جلي لدى الكاتبات في "تقديم قصة متكاملة من حيث الحبكة والتشخيص والحوار .. إلخ، بل اهتم - بالدرجة الأولى - بجانب التعليم والإصلاح والتوجيه بغض النظر عن مواصفات القصة الفنية وشروطها المعروفة لدى النقاد"<sup>(١)</sup>، مع الاستثناء الذي يطال رواية غداً سيكون الخميس لاقترابها - إلى حد ما - من البناء الفني.

من جانب آخر فإن تسيّد الخطاب الإصلاحي وتمدده على بُنى نصوص حقبة البدايات الروائية حتى وإن كان قد ترك قصوراً واضحاً في الجانب الفني سيبقى خطاباً له من الأهمية ماله وفق ما تملّيه علينا نظرية الخطاب ونظريات تحليله، فاللغة في ظل هذه النظريات ليست بريئة مما يعلق بها من تصورات ورؤى ومفاهيم للحياة من حولنا، بل هي تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية وتعبيراً عن رؤاهم الفكرية، وبالتالي "تتخلى اللغة عن شفافيتها وحياديّتها لتتشكل وتتلون وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها"<sup>(٢)</sup>، وهي قضية حرية بالاهتمام تدفعنا لتغيير مسلماتنا تجاه الخطاب التوجيهي المباشر، الذي استنفدت الكاتبة السعودية طاقتها الكتابية من خلاله في مرحلتها الأولى، لذا فالدراسة تقترح فهماً جديداً لخطاب وصم في العديد من الدراسات النقدية بغير المؤثر وهو إن كان بلا تأثير في سياقه الأدبي أو حضوره الاجتماعي آنذاك بدا في رأينا خطاباً افتتاحياً مُعبّراً بصدق عن بدايات الكاتبة السعودية، ومن جانب أدبي أوضح موقفها من الرواية كفن، وأبرز حاجاتها من دخول عوالمه، ولهذا كله أهمية كبيرة في الامتداد الزمني لخطاب الروائية السعودية عامة.

نعني أن هذا الخطاب اضطلع بفضح موقف المرأة الكاتبة من واقعها المعيش

(١) فن القصة في الأدب السعودي الحديث، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٢) في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص ٢٧.



حتى وإن لازمته حيلة تعمية هويتها السعودية<sup>(١)</sup> أو تغييبها بدمجها في مجتمعات الآخر، وأن كاتباته أفرغن في خطابهن التوجيهي. وإن كان بشيء من التعجل والارتباك. كثيراً من تصوراتهن وأحلامهن المؤجلة، ودلّ جنوحهن المسالم عن تهيوّ لاقتسام مساحة التعبير مع الرجل.

بهذا يكون استوى رصدنا لخطاب المرحلة الروائية الأولى في الرواية النسائية السعودية، والتي امتدت ما يقارب اثنتين وعشرين عاماً، تكفل بتشكيل خطابها الروائي عشر روايات لكاتبات ست، وقع خطابهن أسير ثلاث سمات، حيث لم يخل من: الأصداء الشفاهية، ولا من الأصداء الرومانسية، كما شابه قصور في الوعي بفنية الرواية وبعوالم بنيتها.

ولإقرار الدراسة بأهمية الحيل السردية في إبلاغ الخطاب وتحقيق الأثر منه تم ملاحظة مُبتكر هذه المرحلة من الحيل، فانتهدت إلى حيل بسيطة معتادة التوظيف والحضور في رواية مرحلتها، حيل لم تخرج عن: إقصاء الرجل وتحييده، تغييب المكان المحلي وتعويضه بالأمكنة البديلة، ثم الرهان على قادم الأيام ومستقبل الحياة، فضلاً عن استثمار ما تهيأ لها من تقنيات روائية تقليدية.

هذا كله يسهم. كما أسلفنا في موضع سابق. في صنع توجهات بعينها لخطاب كل تشكيلة خطابية، فانتهدت تشكيلة مرحلة البدايات الخطابية إلى توجهات ثلاثة أو

(١) نعني الروايات التي اختارت لأحداثها مجتمعاً بديلاً عن المجتمع السعودي، بينما كشف خطابها المباشر عن تلك الهوية والمرجعية الاجتماعية المغيبة في أكثر من موضع، وتحديدًا روايات سميرة خاشقجي وهند باغفار وهدي الرشيد حتى إن كاتب مقدمة رواية ذكريات دامة لـ سميرة خاشقجي أكدّ مراراً بأننا حيال قصة من الجزيرة العربية لا تعبّر كاتبتها سميرة. ولو بطرف خفي. إلا "عمّا خفي في قلوب بنات جزيرتها وعمّا يجول بخواطرها"، كما برر تخفيها وراء اسم مستعار. وإن اتخذ الجزيرة العربية هوية له. بقوله "ولقد تبين لي القصد من اتجاهها إلى الكتابة بلهجة تختلف عن لهجة الجزيرة وكأنها أرادت. والعذر لها. أن تصور لمجتمعها مجتمعاً آخر في غير جزيرتها تأخذ فيه الفتاة حقها المفروض في كتاب الله، ومما دعاها إلى عدم ذكر اسمها الاعتبارات العائلية والتقاليد المتوارثة التي تحرص فتيات العائلات المنفتحة على احترامها" (انظر: ذكريات دامة، المقدمة)

مسارات رئيسية هي: الخطاب العاطفي والخطاب السجالي والخطاب التوجيهي المباشر.

وصولنا إلى هذه النتائج يحفزنا للوقوف على أعتاب المرحلة الثانية من مراحل الرواية النسائية السعودية، فهل سجل خطاب المرحلة التي نقف على أعتابها شيئاً من التباين عن خطاب سابقتها؟ هذا ما سيتكفل الفصل الثاني من هذا الباب بمهمة الإجابة عنه، لنقيس في نهاية المطاف المدى الذي تحول عنه الخطاب، وسيتبين لنا في الوقت نفسه المواطن الذي ثبت فيها، وسوف يعيننا - أيضاً - على استشراف حالة الخطاب الروائي النسائي السعودية في المرحلة الثالثة والأخيرة في الباب الثاني بإذن الله.





# الفصل الثاني

## الخطاب الروائي في المرحلة الثانية

(خطاب البحث والتجاوز)

- المبحث الأول -

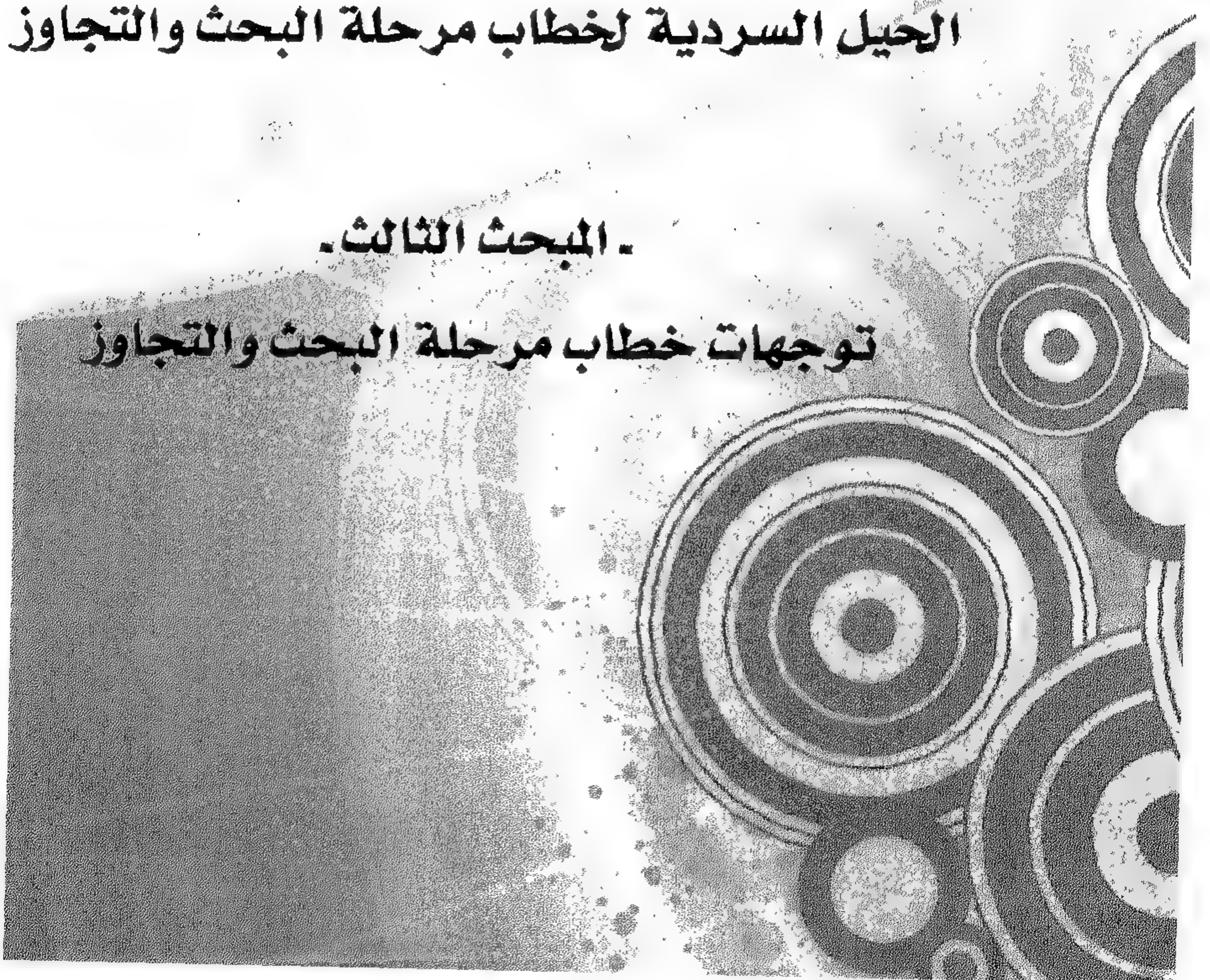
السمات العامة لخطاب مرحلة البحث والتجاوز

- المبحث الثاني -

الحيل السردية لخطاب مرحلة البحث والتجاوز

- المبحث الثالث -

توجهات خطاب مرحلة البحث والتجاوز







# المبحث الأول

السمات العامة للخطاب الروائي في المرحلة الثانية  
(خطاب البحث والتجاوز)

١. توطين الخطاب الروائي النسائي السعودي.

٢. تسريد الواقع.

٣. قلق البحث ورغبة التجاوز.







## السمة الأولى -

### توطين الخطاب الروائي النسائي

أن تصر الروائية السعودية في هذه الحقبة على إطلاق خطابها الروائي من داخل مجتمعها سواء بالنشر داخليا، أو بالتعبير عن قضايا هذا المجتمع فهو أقرب ما يكون إلى توطين خطابها بعد أن ظل مغترباً على امتداد اثنتين وعشرين سنة هي عمر مرحلة البدايات، أنتج خلالها ما نسبته ٨٠٪ من منتجها<sup>(١)</sup> خارج حدود الوطن، وتفانى خطاب هذا المنتج في التعبير عن الثقافة البديلة، لا سيما أن نشأة كاتباته وتشكلهن ثقافياً ارتبطتا بالبيئة الخارجية على العكس من روائيات المرحلة الوسيطة التي شكلت كاتباتها من ثقافة سعودية نشأة وتعلماً وإنتاجاً.

حين نعد فكرة التوطين من السمات الملازمة للمرحلة الثانية فلعدة أسباب منها: تمثل كاتباتها للثقافة المحلية تمثلاً فعلياً، ثم تصعد إحساسهن بواقعهن الاجتماعي وبدورهن في تمثيل ثقافته، واقتربهن من قضاياها في ظل تغييب مقصد لهذه المجالات في الخطاب السابق عليه، وهو ما يزيد من أهمية توطين الخطاب النسائي السعودي بعدها سمة تفرّدت بها الكاتبة السعودية عن تجارب الروائيات العرب، اللواتي انطلقن منذ بداياتهن الأولى من أحضان مجتمعاتهن وبيئاتهن، وإن من تجربة عربية شبيهة بتجربة الروائية السعودية فهي تجربة الروائية اللبنانية<sup>(٢)</sup>، مع اختلاف الوضعية الاجتماعية بينهما، فضلاً عن وجود روائيات

(١) ٢٠٪ من النسبة المئوية تمثلها روايتا: قطرات من الدموع لـ سميرة خاشقجي، وبسمة من بحيرات الدموع، لـ عائشة أحمد زاهر حيث صورتا المجتمع السعودي.

(٢) تذكر بثينة شعبان في دراساتها ١٠٠ عام على الرواية النسائية العربية البدايات الأولى للرواية اللبنانية المنشورة خارج لبنان فتقول: "توصلت أخيراً إلى أن الكاتبة الرائدة للرواية العربية هي زينب فواز المنشورة ١٨٤٦-١٩١٤ م، وهي أيضاً كاتبة لبنانية، وقد نشرت روايتها الأولى حسن العواقب، أو غادة الزهراء عام ١٨٩٩ م، وبعد بضع سنوات نشرت رواية أخرى أسمتها الملك قورش، وهي قصة رمزية تاريخية، كما نشرت اللبنانية لبيبة هاشم التي كانت تعيش في مصر رواية عام ١٩٠٤ م بعنوان قلب الرجل، وفي عام ١٩٠٧ م نشرت رواية أخرى بعنوان شيرين ابنة الشرق، وفي عام ١٩٠٤ م أيضاً نشرت لبيبة ميخائيل صوايا من لبنان روايتها حسناء سالونيك على حلقات في صحيفة الهدى في نيويورك" (انظر: ١٠٠ عام على الرواية النسائية العربية، مرجع سابق).



لبنانيات نشرن نتاجهن في مرحلة البدايات داخل لبنان.

لذا فهو في منظورنا أحد التحولات المرصودة في خطاب المرحلة الوسطى، أسهمت في إحداثه ثلاثة مسوغات:

أ. أن روائيات هذه المرحلة نتاج حركة طبيعية وضعت تنوير المرأة في الحسبان منذ السبعينيات الميلادية " ليمثل هذا الوضع الثقافي الجديد بداية مرحلة الوعي والتعليم، وإعطاء المرأة على الأقل شيئاً من حقها"<sup>(١)</sup>.

ب. تنامي الثقة لدى الكاتبة السعودية بثقافتها وشعورها بقدرتها على الإسهام بها في تشكيل مشهد مجتمعهما الثقافي بعد أن تشكلت من معين الداخل.

ج. وعيها بأن الرواية شكل خطابي ثقافي جديد في الأدب السعودي فلا غضاضة من إعادته لمجتمعه، بتحويله من ذلك الخطاب الأنثوي الصوري المنبَت عن هويته الاجتماعية إلى الخطاب الأنثوي الملتحم بهذا المجتمع وبهويته.

ومجمل هذه المسوغات بلورتها الوضعية الجديدة للشأن السعودي عامة الذي توجه صوب الاستقرار السياسي والاقتصادي الذي كان من أول نتائجه أن "ازدهر التعليم ازدهاراً كبيراً وتوسعت رقعة التعليم العالي، وزادت نسبة الطبقة المتعلمة في المملكة، وأنشئت المؤسسات الثقافية كالأندية الأدبية وجمعيات الثقافة والفنون، وتطورت الصحافة تطوراً ملحوظاً، وازدهرت حركة الطباعة والنشر بصورة كبيرة"<sup>(٢)</sup>، فكيف لا وهي منتج الطفرة<sup>(٣)</sup> التي دخلت إلى حياتنا " لتكون أكبر

(١) الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، الباحة - النادي الأدبي بالباحة، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ١٤٢.

(٢) كتيب المجلة العربية، حسن فهد الهويمل، الأدب العربي في المملكة العربية السعودية خلال عهد خادم الحرمين الشريفين، عدد ٧٤، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م، ص ١٢.

(٣) يقول عبدالله الغدامي: "مصطلح الطفرة هو مصطلح شعبي منحّه الناس والمجتمع لذلك الذي حدث عندنا في الفترة التاريخية من عام ١٢٩٥هـ جريّة ١٩٧٥ ميلادية، وما تلاها من سنوات ثمان وعشر، وكلمة الطفرة هي الوجه الآخر لعملية التنمية، وبينما كان المصطلح الرسمي هو عن التنمية وتطوير المجتمع كان الناس يطلقون كلمة الطفرة مصاحبة لكلمة التنمية" (انظر: عبدالله الغدامي، حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ١٦٩).

متغير اجتماعي ومادي يحدث منذ زمن قيام الوحدة الوطنية، وإن كانت الوحدة قد صنعت وطناً وأسست لمجتمع مدني أو شبه مدني فإن الطفرة قد أعادت صياغة هذا المجتمع<sup>(١)</sup>، بتحريكه القوي من وضعية إلى أخرى.

بوسعنا القول: إن ما ذكرناه من مسوغات إنما ينضوي تحت عنوان رئيسي هو بوادروعي أولي للمرأة السعودية بذاتها ثم بدورها الاجتماعي، وهي بمثابة الخطوة الطبيعية اللاحقة للبدايات، وإرهاصات التأسيس في معظم التجارب الإنسانية، والكاتبة السعودية في مجالها الروائي واحدة من اللواتي تشكل وعيهن بالذات، نتيجة ما أدركنه في هذه الحقبة من التعليم وما أصبته من الثقافة بنكهتها ذات الطابع المحلي الخالص، لاسيما إذا ما استعرضنا كاتبات مرحلة البدايات وتشكلهن ثقافياً خارج حدود الوطن، الأمر الذي انعكس على ما أنتجته من روايات لم تحدث. بطبيعة الحال. تماساً مباشراً مع هويتهن السعودية بل مع ثقافات مجتمعات أخرى وهو ما أقررنا به سابقاً.

في العام ١٩٨٠ ميلادية. وهو العام الذي تنطلق منه المرحلة الثانية. حدث التحول بعودة الكاتبة من تسريد الأمكنة والمجتمعات البديلة التي كانت مدار خطاب كل من سميرة خاشقجي وهند باغفار وهدى الرشيد لتتعلق معها رحلة جديدة هي التعبير عن ثقافة المجتمع السعودي وبصورة مباشرة لا موارد فيها ولا تخفي، ولا إحياء ولا ترميز، ولنمثل بتجربة هدى الرشيد فروايتها الثانية: عبث تقترب من المجتمع السعودي بقدر ابتعاد روايتها الأولى عنه، ويعود الفرق في ظننا إلى الفترة الزمنية التي صدرت فيها كل رواية، فروايتها الأولى غدا سيكون الخميس صدرت في المرحلة الأولى بينما دشنت عبث المرحلة الثانية.

عبث تتصدى لطرح العديد من المشكلات الموجودة في المجتمع السعودي، وتناقش الأوضاع الأسرية والعادات والبيئة الاجتماعية التي حدثت في السبعينيات،

(١) المرجع السابق، ص ١٥٨.



والتي أدت لحدوث طفرة النفط والثورة المالية، وقد أدى هذان العاملان إلى ازدهار المجتمع، وفوق هذا فلم تكتف هدى الرشيد بعودة خطابها. الصادر عن رواية عبث إلى مجتمعه بل عاملته بمثل سياقه الاجتماعي المتحضر والمتغير في آن فانتقدت المجتمع السعودي نقداً فعالاً ومؤثراً أثار حفيظة الرقابة الرسمية مما أدى إلى منع هذه الرواية في المكتبات السعودية.

يمثل رواية عبث ذلك التحول الذي طرأ على خطاب الروائية هدى صالح باغفار بعد أن لمسنا مجافاته لمجتمعه السعودي في روايتها الأولى البراءة المفقودة وتمركزه في فضاءات المجتمع المصري ومدنه، بينما يعود هذا الخطاب أدراجه عام ١٩٨٧م ليعبر عن هويته السعودية وعن واقع اجتماعي لنسوة مدينة جدة تحديداً، وعبر روايتها الثانية رباط الولاية الصادرة عام ١٩٨٧ ميلادية.

قليل عن هذه الرواية بأنها رواية الوصف الوثائقي كونها "تلتزم بالشرط الوثائقي وتحيل في بنائها العام. إلى واقع حقيقي مسجل في الدفاتر والأرشيف"<sup>(١)</sup>، وشتان بين ما عبرت عنه بطلتها غربة في البراءة المفقودة وبين بطلات رباط الولاية، فاستغراقهن في القضية الأنثوية بخصوصيتها المحلية وإذعانهن لهويتها هو شكل من أشكال توطين الخطاب الروائي وإعادةه إلى مشاربه وانتمائه وهويته، علماً بأن تحقق هذا التوطين في الخطاب الوسط مثلته مجموعتان:

(١) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ١١٩.

المجموعة الأولى	المجموعة الثانية
كاتبات برغم اسهامهن بروايات حملت بيئات بديلة في المرحلة الأولى، لم يتقاعسن في المرحلة الثانية عن الإسهام بروايات عبّرت عن هوياتهن السعودية وبيئاتهن المحلية، التي تقلصت في بعض الأحيان إلى البيئة الخاصة جداً.	طبيعة الإنتاج الروائي
هند صالح باغفار هدى الرشيد	يمثل المجموعة
أمل شطا، بهية بوسبيت، رجاء عالم، ظافرة المسلول، ليلي الجهني نداء أبوعلي، فاطمة بنت السراة وغيرهن.	

نلاحظ أن المجموعة الثانية قدّمت أكثر من ثلاثين رواية عملت على توطيق الخطاب الروائي النسائي السعودي وحين نقول إن ذلك الأمر بمثابة التحول فلاسهامه في تجذير هذا الخطاب وتمكين حضوره وتفعيل أثره، لينخرط في سياقه الطبيعي اجتماعياً، وليتحول من الانفصال إلى الاتصال بواقعه مخلفاً وراءه مدة زمنية ليست باليسيرة انفصل فيها الخطاب السائد عامة عن حركة عصره ومعطيات الظرف الحياتي في هذا المجتمع.

ومن باب المقترح: يرى الباحث اعتبار عودة الخطاب إلى مجتمعه الأصل - بداية من المرحلة الوسطى - نوع من التكريس لتلك التجربة والترسيخ لها، وربما بالغ أكثر - من باب التجاوز - بعده شبيهاً بفعل التأصيل، وتنطلق فكرة التأصيل تلك من المفهوم المتعارف عليه للأصالة<sup>(١)</sup> التي هي المعادل للثبات، فالشيء إذا أصل

(١) الأصالة في اللغة من "أَصْلَ يُوَصِّلُ أصالة، صار ذا أصل، أو ثبت ورسخ أصله والرجل كان أصيلاً أي من أصل جيد شريف، وثبت رأيه والرأي جاد، أصله بين أصالته أو أصله أو جعله ذا أصل يقال أصل مؤصّل

.. وتأصل صار ذا أصل أو ثبت ورسخ أصله .. والأصالة الثبات وجوده الرأي والأصل .." (انظر: بطرس البستاني، محيط المحيط، بيروت - مكتبة لبنان، طبعة جديدة، ١٩٨٧م، ص ١١).



صار ذا أصل أو ثبت ورسخ أصله<sup>(١)</sup>.

بعودة هذا الخطاب النسائي السعودي إلى الداخل سعي لتثبيته وترسيخ لأصله أو لنقل لهويته، ليصبح التأصيل على هذه الكيفية "تحول نفسي اجتماعي ثقافي يقوم به المثقف بعد عملية صراع وجد طويل مع الثقافة المحلية بكل عناصرها الغازية والأصيلة"<sup>(٢)</sup>، وهي الحالة التي تمثلتها المرحلة الأولى في خطاب الكاتبة السعودية، حين اتخذت موقفاً من ثقافتها المحلية وعاشت صراعاً بين أن تعبر عنها أو تعبر عن ثقافة أخرى، وتتوفر بين يدينا حقيقة داعمة لهذه الفكرة نستمدّها من معطيات المرحلة الوسطى هي الرغبة الملموسة لدى كاتباتها في منح خطابهن الروائي شيئاً من الشرعية والثبات، حين كرسن محليته على مستوى الإصدار وعلى مستوى القضايا المتناولة وشخصياتها الحاملة لهويتها.

وبوسعنا القول أيضاً إن مثل هذه النتيجة إنما تتمخض عن وعي من الكاتبات بذواتهن وبقيمة منتجهن الإبداعي، حيث تبلورت طردياً رغبتهن في "إبراز الذات الفردية الحديثة عبر ممارستها لحقوق التخيل والتذكر والتفكير والتعبير دون وصاية من الرجل وخارج ولايته"<sup>(٣)</sup>.

وذلك الوعي في حقيقته مرتبط بأحد مفاهيم التأصيلية حينما تسعى لأن تكون "صوت الذين لا صوت لهم، وكأنها تحدد مهمة أخلاقية أخرى هي إزالة الاستلاب الثقافي والحضاري"<sup>(٤)</sup>، بمعنى أن يكون إصرار الكاتبة السعودية في هذه المرحلة على الانطلاق من واقعها الحياتي ومجتمعها الذي تنتمي إليه تأكيداً لتواجدها وإعلاناً لصوتها وتكريساً لقضيتها، ووسيلتها إلى ذلك تأصيل القيم

(١) محيط المحيط، مرجع سابق، ص ١١.

(٢) محمد محمود شاويش، نحو ثقافة تأصيلية (البيان التأصيلي)، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ٦٠.

(٣) الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ١٩٢.

(٤) نحو ثقافة تأصيلية، مرجع سابق، ص ١٢.

الفنية والفكرية لفن الرواية، أي بمثل هذا الوعي وتلك الممارسات يكون بوسعها تأصيل خطابها الخاص، عبر آليات وطرائق متعددة منها: مواصلتها إنتاجها الروائي وعدم توقفها في مضماره، ثم تطور الجانب الفني في كتابتها الروائية، وسوف نفصل فيهما تباعاً.

#### أولاً. مواصلة الإنتاج الروائي:

بمعنى إلحاح الروائية السعودية على الحضور ودفع عجلة إنتاجها إلى الدوران مما يخلق إحدى الوسائل المثبتة والمرسخة للخطاب، فالإلحاح والاستمرارية في إنتاجه فرض للذات وتأكيد لوجودها، وفعل الكتابة المتواصل محاولة جادة لحسم تناقضات قائمة إما مع الذات، أو مع التقاليد السائدة، وهو إلحاح تلحظه عياناً في تجربتي الروائيتين هدى الرشيد وهند صالح باغفار حين نشرتا إصدارين روائيين آخرين مع حلول بواكير المرحلة الثانية، معززين بهما الروائيتين اللتين أطلقتتهما في المرحلة الأولى.

— وحدث. أيضاً. أن قدّمت هذه المرحلة قائمة جديدة من الروائيات الجدد اللواتي أسهمن للمرة الأولى بنتاجهن وبالطبع لا يمكن أن يكون مثل هذا التواصل سوى تأصيل للمشروع الروائي النسائي السعودي وتأكيد لوجوده لاسيما الذي اضطلعت به كاتبات المجموعة الثانية كأمل شطا، وصفية بغدادي وصفية عنبر ورجاء عالم وعهد عناني وبهية بوسبيت.

ومن فادح الخطأ. كما يقول ميشيل فوكو. أن نعتبر "التكاثر الخطابى مجرد ظاهرة كمية .. شيئاً ما يشبه تزايداً خالصاً كما لو أن ما يقال فيها هو مسألة غير ذات شأن"<sup>(١)</sup>، فتراكم النماذج المشكلة لخطاب ما. في مفهومه الثقافى العام هو. إسهام مباشر في تأصيله عبر وسائل عديدة تتحدد في الدراسات السوسيولوجية للخطاب في:

(١) ميشال فوكو، تاريخ الجنسانية. إرادة العرفان، الجزء الأول، ترجمة محمد هشام، الدار البيضاء.

أفريقيا الشرق، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٢٢.



أ. "الاستمرارية والتي تعتبر بمثابة تصفية وتنقية وتأليف، فالعناصر الثقافية المتراكمة تعمل وتستمر في صور كثيرة طالما استمرت الوظيفة التي تؤديها في المجتمع"<sup>(١)</sup>.

ب. تحديث النماذج وتطويرها بمعنى أن "الثقافة كل يتحرك ويتطور وبالتالي فهو. أي الخطاب. ينمو بما يشابه طبيعة النمو الحيوية، بمعنى أن الخلايا التي تتجدد في تكوينها تفوق الخلايا التي تتحطم أثناء هذه العملية"<sup>(٢)</sup>.

ج. التغير التدريجي "فكل جيل يقوم بالإضافة إلى الموروث الثقافي من خلال التعلم والتجربة وتسمى هذه العملية التراكم الثقافي"<sup>(٣)</sup>، ومما لا شك فيه أن هذه الوسائل مجتمعة تنتهي بالرواية النسائية السعودية إلى نتيجة واحدة هي تأكيد هذا الإبداع وضمه كواحد من خطابات المجتمع.

#### ثانياً. تطور الجانب الفني؛

وهو في زعمنا مؤصل حقيقي لهذا الخطاب متمثل في الإضافة المشهودة التي طالت الجانب الفني في رواية هذه المرحلة، فالتراكم الكمي رغم أهميته في تأصيلها وترسيخها لن يبلغ القيمة ذاتها حين تعي الكاتبة السعودية هذا الفن وتعمل على تأصيله مجوداً مما يكسب حضورها متانة وإمكانية التأثير.

في هذه المرحلة. تحديداً. بدأت الإرهاصات الأولى للوعي بفنية الرواية، إرهاصات أوحى للمراقب بأننا على أعتاب مرحلة مغايرة لمرحلة البدايات، فعلى سبيل التمثيل لا الحصر ذلك التحول الذي أحدثته الروائية السعودية في شأن الأصدا الشفاهية أو التراثية عامة بعد أن ألفنا خطاباً خاضعاً لسلطوتها منجرفاً

(١) عبد الفنى عماد، سوسولوجيا الخطاب. المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة، بيروت. مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٦م، ص ١١٨.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١١٨.

. دون وعي منه . لتقنياتها وخصائصها فبادرت مع بزوغ مرحلتها الثانية لتجعل من حضور التراث . بشتى صورته وأصنافه . أداة من أدواتها ، وملكاً لوعيها ، لتبدأ توظيفه بقصد ، واستثماره بهدف وتشهد على هذا التجربة التي قدمتها إحدى كاتباتها الفاعلات ونعني تحديداً الروائية رجاء عالم .

ثمة فارق كبير بين أن يخضعك التراث لسلطته وبين أن تقبض بناصره وتخضعه لسلطتك ككاتب في ظل ما يحتله الموروث من مساحة مركزية في الذاكرة الأدبية العربية ، وما يشكله من رمزية فاعلة دلالة ومعنى وهو فارق تحقق فعلاً في واقع الرواية النسائية السعودية ، فبعد أن كانت الأصداة الشفاهية . بوصفها موروثاً متغلغلاً ومتسيداً نصوص الرواية السعودية . وبشكل لافت . تبدل الحال مع انطلاقة المرحلة الثانية بتراجع حدتها وقوة هيمنتها لاسيما في تجربة عالم .

أن يصبح التراث أداة من أدوات الروائي ، أو إحدى مرجعيات خطابه هو نوع من التحول ، فكيف والحال على ما وجدناها عليه في روايات رجاء عالم المفتونة بتوظيف التراث والتعالق معه ، فنظرة سريعة لروايات طريق الحرير ومسرى يارقيب وسيدي وحدانه تضعنا حيال حالة كتابية تتوجه صوب التراث من بوابة الوعي بهومدي تأثيره ، وبهذا يحدث التحول عبر ما يوفره لها التراث من فضاءات واسعة ، وهي مسألة حرية بالتدبر لهذا سنؤجل النظر في تفاصيلها في مبحث الحيل السردية لاحقاً .

من الدلائل على هذا الوعي الجديد بفنية الرواية اللغة الروائية التي اغتدت أكثر فنية وأبعد دلالة ، بل بلغ التحول فيها أن شهدت هذه المرحلة تشكلاً للغة الشعرية في خطاب الرواية النسائية السعودية كما هي عليه رواية الفردوس اليباب لـ ليلى الجهني .

وقياساً على هذه التغيرات في المستوى الفني تتشكل عناصر أخرى منها الشخصية الروائية التي لم تكن ببعيد من أن يمسه عي الكاتبة الفني والدلالي ،



فتخلقت الشخصيات ذات البنية المتماسكة وبات تيار الوعي مفجراً لمكوناتها، فضلاً عما طال المكان الروائي من تشكلات جديدة يظهر بقيمته الميتافيزيقية والخيالية وتسيده كبطل لا ينافسه في الحضور عنصر آخر، ومثله الزمان الذي تشظى استرجاعاً واستباقاً بانقطاع استقامة الخطوط الزمنية الرتيبة على نحو ما كنا نألفه في خطاب البدايات، ومثله الراوي الذي تعددت ضمائره وتنوعت زوايا رؤاه.

وننبّه قائلين: بأن الباحث لا ينظر إلى تلك التحولات الواعية بفن الرواية بوصفها منتهى الإجادة الفنية المتوخاة، وإنما نقيس مدى أهميتها في كونها تحولت بالخطاب الروائي عن صورته الأولى التي هي عليه في خطاب البدايات، لتمنحه صوراً جديدة ومستويات أخرى، ولتسهم في التأكيد على أن هذا الخطاب ما يزال يسير في طريقه الطبيعي لنمو ولتطور حياة الخطابات عامة.

وتدعيماً لهذه الأحكام النقدية سنعمد إلى إلقاء الضوء - بشيء من الإيجاز - على نخبة من العناصر والمكونات التي تتشكل منها الرواية بغية قياس مدى تطورها مع السعي إلى مقارنتها بما كانت عليه في خطاب البدايات، طلباً للموضوعية أولاً، ورصداً للتحولات التي طرأت عليها ثانياً، لنخلص في نهاية المطاف إلى برهنة دورها الخفي الذي لعبته في تأصيل الخطاب الروائي السعودي وتأكيد هويته، وقد اصطفينا من العناصر الآتي: التحول في الشخصية الروائية، والتحول في المكان الروائي، و التحول في زاوية الرؤية.

#### أ. التحول في عنصر الشخصية الروائية :

لاحظنا في خطاب مرحلة البدايات التعاطي البسيط مع الشخصية الروائية بتضييق حيز أبعادها وحصرها في نوع من النمطية والسطحية، وذلك بتصنيفها إلى أحد معسكرين لا ثالث لهما، إما مطلق الخير أو مطلق الشر، وهو ما تنبّهت إليه الروائية السعودية في مرحلتها الثانية، مع التنويه إلى أننا لا نقول بتحقيق الوعي

الكافي به، إلا أنه حدث بالفعل تحول ملموس يمكننا رصد له لدى بعض الروائيات كرجاء عالم وليلى الجهنى على سبيل المثال لا الحصر.

إذا ما علمنا أن تقديم الشخصية الروائية يتفاوت تبعاً لوعي الكاتب وقدرته على تجسيدها، ففي خطاب البدايات. وأيضاً في بعض نماذج المرحلة الثانية. كان السائد تقديمها إخبارياً وبطريقة مباشرة فجّة يملئ فيها الراوي على القراء صفات الشخصية وطباعها ووصفها الاجتماعي، ثم حدثت هذه الطريقة بحلول المرحلة الوسط. في بعض نماذجها بالطبع. بأن ترسّمت طريقة الإظهار والكشف بتعدد الأقوال وردود الأفعال وضمحلّال المباشرة في تقديم الشخصية، بل تجاوزت الروائية السعودية هذه الطريقة إلى ما هو أكثر حداثة في صنع شخصيتها الروائية باقتنائها أثر أنصار الرواية الجديدة الغربيين مثل صموئيل بيكت Samuel Beckett، وويليام فوكنر William Faulkner، والأديب التشيكي فرانز كافكا Kafka Franz، وغيرهم<sup>(١)</sup>، فالبطولة في رواية صفر لرجاء عالم تُسند لمجرد رقم عددي هو الرقم أربعة، ويؤدي شخصية "بلا اسم ولا ملامح وبلا ماضٍ ولا ذاكرة ولا تاريخ ولا أعماق، بل إنه هو نفسه يجهل الكثير عن نفسه ويستتجد بالسيد المليون عبر رسائله المتوالية إليه ليفهمه ما حدث"<sup>(٢)</sup>، وظلّت الشخصية أربعة شخصية غامضة الاسم مجهولة الماضي غريبة الحاضر"<sup>(٣)</sup>.

وبما أن بناء الشخصية الروائية على هذا المنوال هو فرصة للتأكيد على أن

---

(١) "بمعنى أن الشخصية التي كانت أسماً ولقباً ووراثاً ووظيفة اجتماعية وطابعاً شخصياً في الرواية التقليدية أصبحت في الرواية الجديدة مجرد رقم أو حرف ودون علامات شخصية فارقة، إنها شبح لا يمكن الإيمان به، ففوكنر يسمي عن عمد شخصين في روايته باسم واحد، وكافكا يكتفي بذكر حرف (ك) للدلالة على بطله الذي هو بلا أسرة ولا وجه ولا ملكية وذلك في روايته القصر" (انظر: قضاء النص الروائي، مرجع سابق، ص ٦٤-٦٥).

(٢) "يرد في الرواية دائماً فكرت أنك الوحيد الذي سيشرح لي ما حدث" (انظر: رجاء عالم، أربعة صفر، جدة. النادي الأدبي الثقافي، ط ١، ١٩٨٧م، ص ٥).

(٣) حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، الرياض. المؤلف، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٢١.



الوعي بالذات أنتج ملامحاً بدأت تطفو على سطح التجربة النسائية السعودية فمikhail باختين يرى أن لا غرابة في حدوث مثل هذا التحول، على اعتبار أن وعي الكاتب بذاته كفيل ببناء شخصيات روائية واعية بذاتها أيضاً، والمسألة على هذه النحو فكرة فنية أساسية مهيمنة، وهي "التربة الملائمة جداً للصرح الإبداعي بحيث تمكنه من دمج الفكرة الفنية السائدة في التصوير مع الفكرة التشخيصية الحياتية السائدة الخاصة بالإنسان المصور"<sup>(١)</sup> مع اشتراط عدم دمج البطل مع المؤلف، وعدم استغلاله بوقاً لإيصال صوت هذا المؤلف أو ذاك.

وإن تطلبت هذه الفكرة مثلاً فلا أدل من شخصية صبا بطلة الفردوس اليباب التي أظهرت مدى تمكن كاتبها ليلي الجهني من أبعادها بالسيطرة عليها سيطرة فنية ارتقت بها إلى الكشف والإظهار، أو بلوغها مرتبة الشخصية النامية/الإشكالية حتى قفزت بها إلى مصاف "الشخصية الوظيفية التي تمارس الوعي كعمل"<sup>(٢)</sup>، وتنهض به كحقيقية إنسانية أنتجت التجربة في مسيرة فتاة مثقفة حملت سفاهاً فأنكشفت لها ذاتها في العراء لتواجه الفضيحة، وتنازل الذكورة في أبشع صورها، وتشهد شخصيتها انزلاقاً في كونها الفتاة المثقفة المتعلمة، فتتوه مسلماتها ونظرياتها وفلسفاتها في منطقة ضبابية قاهرة أجبرتها على إعادة صياغة مفاهيمها، ولهذا سيكون لنا مع هذه الرواية وقفات مطولة وفي مواضع عديدة من هذا الفصل، على اعتبار من أهميتها في تجربة الرواية السعودية عامة، بيد أنه لا بد من تأكيد العلاقة بين أن تتفهم الكاتبة فنية الشخصية الروائية وتعيها وبين أن تجعلها قناة موصلة لخطاب واع، فتلك علاقة وطيدة إذا ما أخذنا برؤية المنهج البنيوي التكويني في إقراره بأن "الشخصية الروائية هي التعبير الأمثل عن فكرة جماعة اجتماعية معينة، لأن وعيها جزء من الوعي الجماعي ولأن رؤياها

(١) ميخائيل باختين، شعرية دستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة الدكتور: حياة شرارة،

الدار البيضاء - دار تويقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م، ص٧١.

(٢) سحمي الهاجري، جدلية المتن والتشكيل، حائل - النادي الأدبي، ط١، ٢٠٠٩م، ص٢٤٩.

للعالم هي رؤيا الفئة الاجتماعية التي ينتهي الروائي إليها<sup>(١)</sup>.

### ب. التحول في المكان الروائي:

بتهميش المكان الروائي تبدو الرواية جنيناً غير مكتمل النمو، وتلك حالة عاشتها الرواية النسائية السعودية على نحو ما تبيناه في خطاب مرحلة البدايات، حين أهمل المكان وهُمِشَ حدُّ الإغفال، فلا نكاد نعثر - في بعض الروايات - على إشارة دالة على البيئة الحاضنة للحدث، وإن صادف وعثرنا على شيء من ذلك - سواء أكان مكاناً محلياً أو خارجياً - كأن تكون القاهرة أو لبنان أو جنيف - نلاحظ عدم العناية اللازمة به، ولقد عوّضت الروائية السعودية في مرحلتها الوسطى ما افتقدناه في سابقتها، بتجاوزها تلك المساحة الضيقة في الوعي بالمكان<sup>(٢)</sup> فانبتت خطابها الروائي من أمكنته الحقيقية وليست المستعارة، أو تلك المُعَبَّر عن فضائلها ونبيلها وسماحتها ومثالية إنسانها<sup>(٣)</sup>.

ولنؤكد بأن اعتداد الدراسة بمحلية المكان ليس شرطاً لفنية التوظيف، ولا دليلاً على فنية الرواية، وإنما لما لهذه المحلية من وثيق صلة بمقولة الخطاب التي لا نشك في تصعد فاعليتها وتأثيرها مجرد مساسها بما هو محلي وخاص، وتتنمق هذه الصلة تماسكاً لكون الخطاب "حقلاً فعلاً من المشاغل والاهتمامات والتوترات والصراعات والتناقضات التي تكشف عن تنظيم المجتمع ومؤسساته وأبنية القوى وأدوارها المضمنة"<sup>(٤)</sup>، ولا شك في كون فضاءات المجتمع وبيئاته خير من يفجر هذه الصراعات والتناقضات<sup>(٥)</sup>، لاسيما والمخاض الاجتماعي الذي كانت تمر به

(١) شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص ١٨.

(٢) انظر: الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، مرجع سابق، ص ٣٦٢.

(٣) جابر عصفور، آفاق العصر، دمشق - منشورات المدى للثقافة والنشر، ط ١، ١٩٩٧ م، ص ١٠١.

(٤) يتجلى هذا التأثير حتى في ظل إلحاح الشعرية الجديدة على عزل المكان الروائي عن واقعه بجعله فضاء

لفظياً بامتياز لا يوجد إلا في اللغة وهو "ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه أو نخترقه يومياً، ولكنه

يتشكل كمنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي" (انظر: حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي.

الفضاء، الزمن، الشخصية، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٠ م، ص ٢٩).



الكاتبة السعودية في مرحلتها هذه قد بلغ أعتى اهتزازته ولا بد أن تطال آثاره ما كل أفراد المجتمع على اختلاف مجالاتهم.

ولا غضاضة إذن إن اعتبرنا مثل هذا التغيّر دافعاً للكاتبة السعودية للاحتفاء بأمكنتها المحلية، وبشتى فضاءاتها، مع تباين واضح في الكيفية والهدف، الأمر الذي انتهى بنا إلى صورتين في مسألة توظيف المكان عامة والمكان المحلي خاصة، هاتان الصورتان انتظمتا معظم روايات المرحلة الثانية، فلم تخرج في توظيفها له عن تسميته أو تحديده بذكر بعض ملامحه وبشيء يسير جداً من الوعي الفني، وبالتالي فالمكان الروائي في هذا المستوى من التوظيف يؤدي وظيفته كمكان فحسب أو كحاضنة للأحداث ليس إلا، وسوف نعنون هذا بتهميش المكان الروائي سواء أكان محلياً أو أبعد من ذلك.

في رواية امرأة فوق فوهة بركان - بهية بوسبيت بدا تهميش المكان واضحاً فلا أكثر من إشارة عابرة في مستهل الرواية يؤكد للقارئ أن بطلة الرواية شريفة تقطن أحد أحياء مدينة الهفوف شرق المملكة العربية السعودية وبالتحديد حي يسمى الكوت، لم ترَ في حياتها سواء<sup>(١)</sup>، بعدها يغيب المكان منواجهة السرد فلا يذكر إلا لماماً، وتستدعي مدينة الأحساء في رواية درة من الأحساء فضاء تسكنه هذه الدرة حتى إنها تحيل الخطاب دليلاً سياحياً لتلك المدينة، ونجدها تدّعم هذا بالصورة الفوتغرافية المنشورة والتي تتضمن منظراً طبيعياً من الأحساء، زد على ذلك ما ضمنته من صور فوتغرافية لمناطق أخرى كالرياض والجنوب ومكة المكرمة وكأنها تحيلنا إلى أمكنة واقعية لا فضاءات روائية.

يقابل هذا التوظيف السطحي توظيف مُركب تظهر فنيته على نحو ما كان في

(١) يطرح المكان بصورة مباشرة وواقعية وكأنه يعبر عن درس في مادة الجغرافيا فحين تتحدث أمل - بطلة الرواية - عن الأحساء بوصفها مكاناً لأحداث الرواية، تقول: "أول مرة ترى حقيقة ما تسمع عن جمال منطقة الأحساء وما تتمتع به من عيون وآثار ومناطق سياحية" (انظر: بهية بوسبيت، امرأة فوق فوهة بركان، الرياض - دار عالم الكتب، ط ١، ١٩٩٦ م، ص ١٦).

رواية الفردوس اليباب باحتلال المكان/جدة واجهة السرد، وجعله إشكالية في حد ذاته، من خلال العلاقة الملتبسة بين ذات بطلتها وبين هذا المكان، فهي لا تدري إن كانت تتحداه أو تصالحه:

"فما تكون جدة؟ أجب، ما تكون هذه التي حين تفكرين بها وبالكتابة عنها تدفعك دفعاً غير هيّئٍ لأعماقك؟ أيُّ سرٍ يكتنف المدينة ويجعلك مولعة بها؟"<sup>(١)</sup>.

مثل هذه العبارة تحديداً تصنع ربطاً معمقاً بين المكان وأزمة المرأة في مقابل تسلط الرجل ناهيك عن أن "جدة ليست مقصودة لذاتها بل بصفاتها السردية، فجدة التي نعرفها عكس المدينة التي قدّمتها الرواية، فالأولى مدينة على خارطة الواقع والأخرى مدينة سردية وظفت كبديل للأولى، وفقاً لمقتضيات الخطاب وآليات اشتغاله"<sup>(٢)</sup>، وهو تطور لوحظ تحققه عبر نماذج لا يمكننا تجاوز أثرها في تكريس التجربة وتطوير فنياتها وتجذير خطابها، الأمر الذي أنتج لديها سمة ثانية امتازت بها مرحلة خطاب الوسط عن المراحل الأخرى وذلك باتجاهها المباشر إلى واقعها المعيش لتسريده، وهي سمة سنضعها تحت عنوان تسريد الواقع، وقد انشطرت في شأن تسريده إلى اتجاهين: تسريد باهت ينقل الواقع كما هو، وتسريد فني يتماس مع الواقع، وفي الوقت نفسه يحيل إلى فضاء نصي سردي الطابع لا فضاء واقعي.

(١) محمد العباس، نهاية التاريخ الشفوي، بيروت-مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١١٨.

(٢) رجع البصر، مرجع سابق، ص ٤٧.





## . السمة الثانية .

### تسريد الواقع

يمكننا اعتبار المرحلة الوسط بمثابة الإرهاصات الأولى لتحول هذه الخطاب الروائي النسائي السعودي بانتقاله من الرومانسية إلى الواقعية<sup>(١)</sup>، حتى أنها بدت للباحث واقعية بملامح رومانسية وحدث هذا التحول نتيجة انتقال الروائية السعودية من المذهب الرومانسي إلى المذهب الواقعي<sup>(٢)</sup> المنسوب بعمومه إلى الواقع، أي الحاصل والحادث أو المتوقع الممكن حصوله<sup>(٣)</sup>، واغتنى تحولها بظهور نزعة الاهتمام بالطبقات الاجتماعية المتعددة كالوسطى والفقيرة والمهملة، وتلك طبقات وجدت مع الطفرة الاقتصادية والتغيرات الأخرى مساحة أوسع لحضورها الاجتماعي، مما أعطى الواقعية مبررها للحضور كونها<sup>(٤)</sup> تنطلق من جميع طبقات المجتمع وأصنافه، من أدنى الطبقات الفقيرة والمعذبة والمسحوقة إلى أعلى الطبقات النبيلة والثرية والسيطرة<sup>(٥)</sup>.

عوامل ذلك التغير كالثورة الاجتماعية التي قامت بها الطبقة البرجوازية.

(١) الواقعية نسبة إلى الواقع، وهو الموجود حقيقة في الطبيعة والإنسان والواقع نوعان: حقيقي وفني والأول ما إذا وصفه الإنسان كان صادماً وأميناً لموافقته ما هو موجود وكائن، إنه بوصفه يأتي بنسخة عن الواقع كالصور الفوتغرافية، والثاني - وهو المعول عليه في الأدب - يقوم على خلق إبداعي لواقع لا يشترط أن يكون حقيقياً بحذافيره، صحيح أنه يقترب عناصره من الواقع الحقيقي لكنه يحور ويزيد وينقص ويختلق ويعيد التكوين ليأتي بواقع ليس نسخة أمينة للواقع الحقيقي بل هو محال له وممكن الوجود والتصور، لأنه يجري في نطاقه ويخضع لشروطه وآلياته العادية<sup>(٦)</sup> (انظر: عبدالرزاق الأصغر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، دمشق - اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٩م، ص ١٢٢).

(٢) ياسين الأيوبي، واقعية الأدب في رواية أنا كرنيما لتولستوي، بيروت - الدار النموذجية، ط ١، ٢٠٠١م، ص ١٤.

(٣) المذاهب الأدبية لدى الغرب، مرجع سابق، ص ١٣٩.



على وجه الخصوص - على طبقات النبلاء والأرستقراطيين في سبيل توخي الحياة الأكثر صدقاً وتمثيلاً للواقع الفردي والجماعي على السواء، وعلى الرغم من أن هذه الثورة ذات هوية رومانسية في الأصل فإن تحول الرومانسية عن مثل هذا الهدف السامي خلق حالة ارتدادية يتوق فيها الناس إلى الواقع والحقيقة.

لم تضع الكاتبة السعودية أساس هذه الصرعة في الرواية السعودية بل يعود الفضل في إطلاقها إلى الروائي السعودي<sup>(١)</sup> في فترات سابقة - وإن لم يكن تمثله لها - أيضاً - على قدر كبير من الفنية<sup>(٢)</sup>، فواصلت الروائية السعودية ما أسسه الرجل في هذا الاتجاه بدءاً من مرحلتها الوسطى، وبنفس القدر البسيط من التجويد الفني، وإن كان اتجاهها لتسريد واقعها يكتسب في تحليل الخطاب أهمية كبيرة إذا ما درس بوصفه ذلك الخطاب المتعلق بمدى فهم الكاتبة لواقعها وكيفية تعبيرها عنه، ومثل هذا التلفظ المرتبط بحياتها هو ما ستنشغل بتبريره بقدر انشغالنا بالكيفية التي تعاطت بها روائية هذه المرحلة مع الواقع وكيف استثمرته مرتكزاً لخطابها.

أول ما يمكننا التقاطه من واقعها تركيزها الشديد على واقع المرأة وقضاياها الأنثوية مع الإشارة إلى أن عرض الروائية لقضيتها الأنثوية يندرج تحت نظرية النسوية، بحيث يبدو لنا الفرق واضحاً بين النسائية التي تحيل على الكتابة المنتجة من المرأة وبين النسوية التي تحيل على القضايا ذات الطابع الأنثوي، ونلاحظ في

(١) على اعتبار أن الكتاب الذكور هم من بدأوا هذا التوجه في الرواية السعودية، فعلى حد رأي طلعت صبح السيد فإن أحمد السباعي هو رائدها عبر روايته فكرة التي " جعلت الواقع موضوعاً لها، وهو بهذا يمثل بداية الطريق في الاتجاه الواقعي في القصة الحديثة في المملكة العربية السعودية " ( انظر: طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، بريدة - إصدارات نادي القصيم الأدبي، ط ١، ١٩٩١ م، ص ٤٥، ٤٤ ).

(٢) انتقاء الفنية المتوخاة من الروايات ذات التوجه الواقعي في الخطاب الوسط لا نبرره بانسياق الكاتبة وانبهارها بالمهمش واليومي كما هو عليه في الخطاب الراهن، وإنما نبرره بذلك الالتباس الخاص في وعي روائية هذه المرحلة، بحيث يتماهى لديها مشروع الخطاب الواقعي مع الرغبة التعليمية في نقل الخبر حول هذا الجزء أو ذاك من المرجع الاجتماعي الذي لم يرتق بعد إلى الوجود الأدبي " ( انظر: محمد الباردي، إنشائية الخطاب، دمشق - اتحاد الكتاب العرب، د. ط، ٢٠٠٠ م، ص ١٦ ).

الرواية السعودية عامة أن الروائي السعودي كان قد بادر بطرح بعض قضايا المرأة وسعى لمعالجتها قبل الروائية السعودية وهو أمر طبيعي وفقاً لتقادم التجربة، ف أحمد السباعي في روايته فكرة يتناول الفتاة البدوية، والتي تطمح إلى تحقيق شيء من آمالها، والمرأة في رواية البعث ل محمد مغربي ممرضة هندية تعلن إسلامها وتتزوج من شاب عربي بعد أن قدمت إلى المملكة، أما ثمن التضحية ل حامد دمنهوري فتطرح قضايا أنثوية متشابكة، كتعلق قلب فاطمة حباً بابن عمها المبتعث إلى خارج البلاد فتتظيره بأحلام الفتاة الوردية، ومثلها في الرواية الفتاة العربية المثقفة فائزة التي يتعلق بحبها شاب عربي، والزوجة التي تواجه أبناءها وتشارك زوجها الرأي في مشكلات الحياة العائلية، وتأتي قضية الفتاة المتعلمة واحدة من القضايا التي سعى الكاتب لمعالجتها. ك فتاة رواية عذراء المنفى ل إبراهيم الناصر. بعد أن تلقت تعليمها في بيروت وعادت إلى موطنها للعمل في المجال الصحفي فواجهت هوة كبيرة بين ما تعلمته وعاشته هناك، وبين واقع مجتمعتها وظروفه.

في فترة لاحقة، اقتربت الروائية السعودية من قضاياها البارزة في مجتمعتها وكأنها سعت لاستثمار الواقع مدخلاً لعرض تلك القضايا، فبتنا على مقربة من قضية المرأة السعودية المطلقة، والسعودية الأرملة والمثقفة والأمية والعانس، والمتمردة والمسحوقة، حتى أنها لم تغفل عن القضايا الخاصة جداً ذات البعد الحريمي البحت المرتبط بالسيدات اللواتي يعشن في الأماكن المخصصة للنساء فقط.

مثل هذه الخصوصية عولجت منذ البواكير الأولى لهذه المرحلة فكاتباتها بالتأكيد مع وجود بعض الاستثناءات<sup>(١)</sup>. لاسن واقع المرأة السعودية ملامسة

(١) يعطي عبد الرحمن الوهابي روايات صفية عنبر مثلاً ويعلل هذا الرأي بكونها عبرت عن الحياة الرومانسية، أما أحداثها لا تشير إلى أنها في السعودية، وأن شخصياتها تشكل انسحاباً من الواقعية، ففي روايتها الأولى عفواً يا آدم ١٩٨٦م تتخذ من ثنائية آدم وحواء، وباستخدام مجازي بين فحوى لقيمة ولمعنى العلاقة بين الرجل والمرأة، ولهذا كله عدّها الأقرب أسلوبياً وموضوعياً من خطاب البدايات. (انظر: الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ١٢٢ حتى ١٢٦).



دقيقة، مثلما فعلت هند صالح باغفار في روايتها رباط الولاية الصادرة عام ١٩٨٠م، وكما فعلت أمل شطا في روايتها لا عاش قلبي الصادرة ١٩٨٩م، وكلتا الروايتين عنيتا بقضايا لم تكن قد طرحتا أو تم التطرق إليها في الخطاب الروائي لمرحلة البدايات، وهو وجه من أوجه التحول الملاحظ بين خطاب البدايات وبين خطاب المرحلة الوسطى، فخطاب البدايات استهلك قضايا عامة كالعاطفية مثلاً، أو تعليم المرأة وحريتها، ولم نشهد اقتراباً من قضايا المرأة السعودية سوى في نموذج عائشة أحمد زاهر بتسليطها الضوء على الطلاق، وأيضاً هدى الرشيد التي عبر خطابها عن تحرر فكري واجتماعي أما بقية النماذج فقد ظلت بعيدة كل البعد عن واقع المرأة السعودية أو حتى المجتمع السعودي عامة.

أشرنا إلى وجوب التمييز بين هذا الاقتراب الواضح لخطاب المرحلة الوسطى من القضايا الواقعية وبين الحالة الفنية العامة لروايتها، فهي لم تنزل لم تستوف المقومات الفنية ولم تكن قد وعت أبعادها بعد، فضلاً عن تكلف ظاهر. في بعض نماذجها. في صوغ موضوعاتها، فكانت أقرب إلى التسجيل والتوثيق لوقائع المجتمع منها إلى المعالجة الأدبية العميقة هذا مع استثناء لبعض التجارب ك تجربة الفردوس اليباب التي يضعها الباحث في المرتبة الأكثر وعياً بفنية الرواية.

قبل أن نبدأ في وضع تفسيرنا لهذا التحول نود لفت الانتباه إلى مسألة غاية في الأهمية تصب في كيفية معالجة الروائي لحركية واقعه، فإن اتخذ التعبير المباشر عن هذه الحركية طريقاً له افتقد مواصفاته ومقوماته الفنية والتخييلية أيضاً، وغداً نموذجاً لوثيقة تقريرية بينما المطلوب منه حيال واقعه " التهذيب والنقد، وإعادة صياغته وتركيبه بطريقة يحتل فيها الخيال موقعاً بؤرياً يلعب دوراً أساسياً"<sup>(١)</sup>.

وتفسيراً من الباحث لهذا التحول باقتراب الخطاب الروائي من المجتمع وواقعه وقضاياه يرى أن هذه المرحلة وضعت لنفسها آليتين: الأولى وهي التي تفاعل

(١) المويهن مصطفى، تشكل المكونات الروائية، دمشق - دار الحوار، ط ١، ٢٠٠١م، ص ٢٨.

من خلالها الخطاب مع المتغيرات الجديدة في الحياة الاجتماعية التي ألت بمجتمع المملكة العربية السعودية، فاهتم برصدها والتعبير عنها، ووقف على ردود الأفعال تجاهها، لذا لم يكن غريباً معالجة بعض الروايات للقضايا المجتمعية الجديدة أو الطارئة التي استجّدت سريعاً على واقع الحياة السعودية فعولج الانفتاح الاقتصادي والثقافي والاجتماعي، وطرحت المعاملات التجارية والعقارية وقضايا التعليم ومخرجاته والحدائق وتدابيرها وقضايا العاملين والعاملات من الجنسيات الأخرى وقضايا مستجدة أخرى.

الآلية الثانية - وهي الأكثر تعبيراً والتصاقاً بالواقع المُعبّر عنه - فقوامها سرد الواقع بالتركيز على ما هو خاص بالهوية ومميز لها، ك خصوصيات الهوية السعودية أو هوية مدينة من مدن المملكة، كأن تولي أمل شطا الاهتمام الكبير بتسريد البيئة الحجازية بملامحها وتقاليدها وعاداتها، وكأن تصور هند باغفار بيئة مكة المكرمة تصويراً دقيقاً ولافتاً في تفاصيله، وهو ما سعت إلى فعله - أيضاً - رجاء عالم - برغم اختلاف منهجية الكتابة - حين رهنّت خطابها لبيئتها المكيّة من خلال "الاهتمام بها والتدليل من خلال البطولات عن الخلفية التاريخية للمدينة والملاحم البيئية والعصرية"<sup>(١)</sup>، ومثل قريناتها فعلت كاتبة أحسائية، هي بهية بوسبيت التي توخت الملمح الواقعي بهذه المدينة فأبرزت بعضاً من عاداتها وتقاليدها وملاحمها المميزة لها.

وتتشكل هذه الآلية بتركيزها على عناصر محددة قد لا تتوافر إجمالاً ولكن توفر بعضها يكفل ربط خطاب الرواية بواقعه وبيئته وهويته، ومن هذه العناصر "الخلفية الاجتماعية، البيئة الزمانية والمكانية، الصراع بين الحضارة والبداءة، البيئة الريفية، البعد الاجتماعي، التراث الفني والشعبي، العادات والتقاليد، صورة المرأة، أساليب التعبير"<sup>(٢)</sup>.

(١) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ١٩٥.

(٢) العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ١٦.



أما من حيث الموقف الذي يتخذه الخطاب الروائي من واقع الحياة المسرود . فهو بطبيعة الحال . موقف متباين ، حتى في تلك الروايات المتشابهة في فضاءاتها فاتخاذ الرباط فضاء للخطاب في روايتي لاعاش قليبورباط الولايا لم يعط النتيجة

ذاتها في المقولة العامة لخطاب الروائيتين ، على الرغم من أن الحدث يدور في حيز رباط الولايا ذاته ، والرباط هو النزل أو البيت المخصص للولايا ، وهن النسوة اللاتي لا عائل لهن ولا راع ، فيأوين إلى هذا النزل ويعتشن من صدقات المحسنين . الذي أرادته أمل شطا من هذا الفضاء الحريمي الطابع لم يكن هاجساً لدى هند باغفار ، فخطاب الأولى تركز في إطار معاناة هؤلاء النسوة وظرفهن النفسي وواقعهن الحياتي المرير ، الذي احتضنه الرباط حتى باتت علاقة النسوة بهذا البيت علاقة متينة صنعتها السنين ، وهو ما عبّرت عنه شخصية بركة وهي أكثر النسوة ارتباطاً بالرباط لحظة حان موعد هدمه قائلة :

" أكاد أجزم أن هذا الجدار ليس جماداً وأن هذه الدرج ليست بالحجر الأصم ، أكاد أجزم أنها حزينة تتألم مثلي ، تكاد تنطق وتتكلم وتشاركني الأسى والمرارة" (١) .

يتمركز خطاب أمل شطا حول تلك اللقطة المريرة من الواقع ، حيث الإحالة المباشرة على واقع أليم تحياه المرأة المهمشة المسحوقة في حيز مكانها الضيق ، فمن مأساة أم عامر إلى الفتاة الكسيحة ، إلى رحمه وأختها الكفيفة خديجة ، إلى قصة حسينه الخادمة ، وقس على ذلك ما مرّ ب بركة وب زهرة التكرونية ، وب هاجر ومحفوظة ومرضية وسعاد ، ليعبر خطاب الرواية في مجمله . بمثل هذا الكم من النسوة . عن واقع نسوي حقيقي وملموس في مجتمع نسوة مكة ، وتحديدًا ساكنات الرباط المكومات اللاتي أتين إلى هنا ليقضين أياماً من الألم والمعاناة ، أياماً قد

(١) أمل محمد شطا ، لاعاش قلبي ، جدة . شركة المدينة للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٩٨٩م ، ص ١٦ .

تطول وقد تقصر، ليتم ترحيلهن بعد ذلك إلى قبور صغيرة واحدة تلو الأخرى<sup>(١)</sup> كما يرد في خطاب الرواية.

يتخذ هذا التماس بُعداً لأنكاد نعثر عليه في رواية هند باغفار حين تناول خطابها المادة الواقعية نفسها، فرواية رباط الولايا جعلت من الرباط مدخلاً لتحقيق منظور وثائقي تسجيلي، همه الأول رصد حياة الساكنات في الأربطة من نسوة مكة وتوصيف علاقة رباطهن بالمجتمع الخارجي، ولهذا فخطابها لم يخرج عن تصوير واقعهن ومعيشتهن وعاداتهن أدق تصوير، فوثق - عبر الرباط - الملامح العامة لمجتمع مكة المكرمة تراثاً وتقاليداً ومعتقدات، والإلحاح على الاقتراب من الواقع على هذه الشاكلة ما هو إلا ذلك المدخل لخطاب أقرب إلى التوثيق والتسجيل منه إلى إثارة القضية والجدل حولها، بيد أنه في الحالتين يحقق سمة الارتباط بالواقع والإخلاص له، فرباط الولايا وإن "اقتحمت عالم النساء .. وحطمت كل الحواجز والأسوار وولجت إلى الداخل لتتحدث عن عادات النساء وتقاليدهن وعالمهن المليء بشتى الذخائر"<sup>(٢)</sup>. على حد رأي مقدمة الرواية - هي برغم هذا كله لم تلج عبر بوابة الواقع بقصد إعادة صياغته وتشكيله فنياً، أو الانطلاق منه إلى آفاق جديدة، على اعتبار أن ذلك كله لم تكن تتوخاه الرواية من كتابها، فالكاتبة باغفار أبقت على المادة الواقعية الخام لكونها ترغب في توثيقها للأجيال القادمة، وتشير إلى ذلك صراحة باعتبار روايتها: "عمل يحتوي على كل شيء من الإفادة للأجيال القادمة .. وأن المعلومات التي وردت تعتبر نواة قد يستفيد منها أي كاتب وأي باحث يرغب في التعمق بدراستها"<sup>(٣)</sup>، وكأنها تعمل من خلال الرباط كباحث اجتماعي أو انثروبولوجي.

وحين نقارن بين الرقعة الجغرافية للمملكة العربية السعودية نجد أن ظاهرة

(١) لا عاش قلبي، ص ٢٤.

(٢) هند صالح باغفار، رباط الولايا، جدة - مطابع دار البلاد، ط ١، ١٩٨٧م، مقدمة الرواية.

(٣) رباط الولايا، المقدمة.



ربط الرواية بواقع الحياة لم يقتصر على كاتبات المجتمع الحجازي كونهن الأسبق في خوض التجربة الروائية السعودية، بل لوحظ حضور ذلك التوجه في تجارب كاتبات من المناطق الأخرى، ففي المنطقة الشرقية من المملكة تمزج بهية بوسبيت خطاب روايتها الأولى درة من الأحساء بنكهة واقعية بحتة، سعت لتسريد ثقافة المرأة والتاريخ في هذه المدينة مدعمة آراءها بصور فوتغرافية حيّة لمناظر من هذه المدينة ومدن أخرى.

هاهي بطلتها أمل تنافح عن مدينتها الأحساء ومدن أخرى من المملكة باعتراضها الشديد على قضاء موسم الصيف أو أشهر العسل خارج حدود هذه المدن إلى حد تحويل خطابها الروائي إلى خطاب تعليمي مباشر يصف معالم مدينة الأحساء وجغرافيتها فتقول:

".. وفي الطريق الطويل المتعرج الذي اصطفت على جانبيه أشجار النخيل الباسقة التي تشتهر بها مدينة الأحساء العريقة،.. وأول مرة ترى حقيقة ما تسمع عن جمال منطقة الأحساء وما تتمتع به من عيون وآثار ومناطق سياحية"<sup>(١)</sup>، ثم تتجه للتفصيل في ذكر هذه المناطق السياحية الشهيرة قائلة:

"هذه الجبال جزء من سلسلة جبال متصلة بجبل القارة الشهير ببرودته في فصل الصيف والدافئ شتاء"<sup>(٢)</sup>.

بهية بوسبيت في هذه الرواية إن كانت تتفاعل مع الجانب المكاني بسمته الحقيقية ففي روايتها الثانية - امرأة فوق فوهة بركان - حاولت الاقتراب من واقع المرأة الأحسائية ومن حياتها المحسوسة وذلك بسرد حكاية شريفة من خلال واقع تلك الحياة وتحولاتها في حي يدعى الكوت، وهو حي من أحياء مدينة الهفوف

(١) بهية بوسبيت، درة من الأحساء، الرياض - مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ط ١، ١٤٠٧م ص ١٦١٥.

(٢) درة من الأحساء، ص ١٦.

بمحافظة الأحساء، موائمة بين الملمح الاجتماعي العام وانعكاساته على حياة البطلة، حتى أن الكاتبة وقعت في تنازع شديد الوضوح بين رغبتين: عرض قضية شريفة وما ألم بحياتها من تقلبات وبين توثيق الملامح الاجتماعية توثيقاً تاريخياً حقيقياً لنجدها تنزاح في أكثر من موضع عن السرد الفني إلى السرد المباشر كأن تقول في تعريف العربة الخشبية التي يجرها الحمار والمعروفة بـ (القاري):

"هي عبارة عن حوض خشبي مربع الشكل يتسع لخمسـة أشخاص أو ستة في بعض الأحيان يجرها حمار"<sup>(١)</sup>.

في موضع آخر تستثمر الكاتبة لحظة دخول شريفة إلى مجلس المنزل لتقدم للقاريء وصفاً مباشراً ودقيقاً لطبيعة المجلس الأحسائي فتقول:

"كان سقفه عبارة عن خشب مستطيل يسمى مربوعاً، وقد صفت فوقه ألواح خشبية متلاصقة وقد علتـه في الوسط نافذة صغيرة تسمى: الكشاف، تفتح عند إيقاد الناس في فصل الشتاء ليخرج منها الدخان حتى لا يتأثر الجالسون به..<sup>(٢)</sup>"

الكاتبة على هذا النحو تقدم سجلاً لقائمة طويلة من الصور البيئية الحية والعادات الاجتماعية المعروفة في مدينتها الأحساء: كطقوس الزواج الأحسائية التقليدية<sup>(٣)</sup>، والتعليم في الكتاتيب وبعض طقوس الحياة الاجتماعية كطقس الاغتسال في عين أم خريسان الشهيرة بهذا الاسم في الأحساء، وهي "إحدى العيون

(١) امرأة فوق فوهة بركان، ص ٤ .

(٢) امرأة فوق فوهة بركان، ص ٥ .

(٣) تصف الكاتبة لحظة زواج شريفة بقولها "فتح الباب مرة ثانية ودخلت منه هذه المرة أربع نساء، في حين راحت الماشطة تلبسها عباءتها الصوف وتحكم غطاء وجهها، السجادة الصغيرة التي ستحمل فيها إلى زوجها بسطت في وسط الغرفة، اقتربت منها الماشطة ثم قالت لها وهي تمسك بيدها وكأنها تحشر السجادة المفروشة في وسط الغرفة، اقتربت منها الماشطة ثم قالت لها وهي تمسك بيدها كأنها تخشى هربها منها: سمي باسم الله الرحمن الرحيم، أجلسي هنا، وكانت تشير بسبابتها إلى السجادة المفروشة في وسط الغرفة" (انظر: امرأة فوق فوهة بركان، ص ١٠).



الكثيرة المعروفة في مدينة الهفوف التي يؤمها الناس للاغتسال بواقع مره في الأسبوع، أو مرة كل أسبوعين<sup>(١)</sup>، حتى تحول الاغتسال في هذه العين تحديداً إلى طقس من طقوس الحياة الدائمة في مجتمع مدينة الهفوف.

أما فحوى الخطاب التي نستخرجها من تسريد الواقع في المرحلة الثانية، وإن استثنينا من هذا الحكم فلن نستثني سوى رواية الفردوس اليباب، بينما انزلق خطاب بقية النماذج التي سعت لتسريد الواقع إلى مزالق الواقعية التي لم تدرك الفرق بين الفن الروائي ونقل المعلومات، ولم تدرك الفرق بينه وبين التوثيق، أو بينه وبين نقل المواعظ والعبر، ولم يحمل في طياته خطاباً ضمناً تنتجها السنن المشتركة بين الكاتب والقارئ، فيكون الخطاب بسمته الواقعية مُنتجاً لإحياءات أخرى مستمدة من المعرفة المسبقة للقارئ بهذه الأمكنة أو الشخصيات أو المعتقدات أو العادات أو التقاليد، سواء أكانت ذات طابع مباشر أو غير مباشر وهنا يتحقق ما أشار إليه بول ريكور بقدرة الخطاب على نقل معنيين: "المعنى الذي يريد نقله قائل الخطاب والمعنى الذي ينقله الخطاب فعلاً"<sup>(٢)</sup> ونخلص مما سبق طرحه في ظاهرة تسريد الواقع التي شهدتها المرحلة هذه إلى مواقف متباينة في مدى اعتناء الخطاب بها، وسوف نوجزها في بالصورتين التاليتين:

**الأولى:** استنهاض الشعور الباطني - أو اللاواعي لدى الإنسان واستظهار علاقته الخاصة جداً بمكونات واقعه، وبنى حياته الثقافية والسياسية والاجتماعية عن طريق استعراض الصور الطافحة بالواقعية بوصفها مألوفة لديه، الثانية: تجسير الفجوة في الخطاب الروائي بين ما هو عاطفي واجتماعي، وهو الموقف الذي أدى بجداره إلى تكسير النفس الرومانسي بعد أن هيمن على المرحلة الأولى للرواية السعودية، وتحقق ذلك عبر آلية محددة هدفها تعرية المستتر في تقاطعات العاطفي بالاجتماعي.

(١) امرأة فوق فوهة بركان، ص ٥.

(٢) نظرية التأويل، مرجع سابق، ص ١٤.

والجدير بالذكر أيضاً أن هذا التحول المنضوي تحت إطار أشمل هو تحولات الحياة في هذه المرحلة عكس رغبة أخرى لدى الروائية السعودية أكثر تجاوزاً من تسريد الواقع والارتهان إليه، حين عبّرت بعض الكاتبات بما قدمته من نماذج عن رغبة في البحث والتجاوز لكل ما هو سائد وواقعي حتى أنه لا يمكننا النظر إلى هذه الفئة إلا بوصفها سمة ثالثة من السمات العامة المميزة لخطاب المرحلة الوسط وسوف نتناولها تحت عنوان قلق البحث ورغبة التجاوز.





## . السمة الثالثة .

### قلق البحث ورغبة التجاوز

"بما أن التحول في مفهومه العام ملازم للتنمية لأنه تطبيق لقانون طبيعي يتغير بموجبه كل شيء ينمو"<sup>(١)</sup> فمن الطبيعي أن يعيش من وقع عليهم هذا التحول - لاسيما إن كان تحولاً متسارعاً وفجائياً كحال التحول الاجتماعي في هذه المرحلة - شيئاً من القلق وعدم الاطمئنان وأن يشعر بخطر يهدد سلامته ويضخم من شعوره بعدم الاستقرار، فكان من الطبيعي أن يتسبب القلق تلك الذوات طالما حركت الحداثة واقعهم الميئال إلى السكون، فجاء التحديث ليلا مس كل مجالات حياته، بما فيها بنيته التقليدية التي يمتح من معينها خصوصيته وتفرد، فظهرت - فجأة - الرغبة في المشاركة السياسية، والاستفادة المتزايدة من المعرفة والتكنولوجيا والانتقال من القرية إلى المدينة، والتوسع في البنية الحضرية، والنمو الاقتصادي المتصاعد، زد على هذا وذاك التصعد الكبير للطبقة الوسطى، والتي كان من نتائجه أن يجد الإنسان ذاته مندفعاً لمساءلة الأشياء من حوله، وإعادة صياغة مفاهيمه ليؤدي عدم الاستقرار في العلاقات الإنسانية إلى قلق مماثل في الحدث الروائي<sup>(٢)</sup>.

وبحسب جورجى لوكاتش Gyorgy Lucacs فإن وعي البطل الإشكالي حين عبوره بفترات انتقالية، غالباً ما يضيع بين "موقفين متناقضين، إنه لا يرفض المجتمع، وفي الوقت نفسه يبني عالمه الخاص وينكفيء عليه محتضناً مثله العليا"<sup>(٣)</sup>، وهي حالة مشهودة لرواية هذه الحقبة التاريخية من عمر الرواية السعودية، قد

(١) المجتمع الطموح، مرجع سابق، ص ٤١٤.

(٢) الرواية العربية في مرحلة التشكل والنهوض، مرجع سابق، ص ٣٧٧.

(٣) عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، بيروت - عالم

الكتب الحديث، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٤٩.



لا نقصرها على النسائية فحسب بل تمتد لتشمل الرواية التي أنتجها الروائيون السعوديون في الحقبة نفسها، حيث يبدو القلق سمة من السمات السائدة وملامحاً من ملامحها الرئيسية.

إزاء هذا الخضم وجدت الروائية السعودية ذاتها وقد تنازعتها رغبتان: أن تنفعل وتغامر أو تنزوي فتغيب، وقد تخيّرت المغامرة على البقاء في الظل، وهكذا هي حال المراحل الانتقالية بصورة عامة، لها قدرة على صنع تلك الشخصية القادرة على الخروج من الذات والتوحد بأشخاص آخرين، شخصية تتسم بالحركية وقادرة على تخيل أدوار جديدة، وعندها رغبة في المخاطرة وارتياح التجارب والأماكن الجديدة<sup>(١)</sup>، ورحلة متشظية ومتنوعة كتلك لا بد أن تتحرك في مناخ قلق ومتوتر وضبابي إلى حد ما، ولكونها رهناً لتجارب غير ممتحنة تنتهي إلى نماذج غير ثابتة البنية كما هو ملاحظ في هذه الحقبة تحديداً.

وتبعاً لتشظي الذات المبدعة وتنازع رغباتها تسرب إليها القلق النفسي وهيمن على أجوائها الروائية، حتى جنحت إلى إنتاج الخطابات المتنافرة في السياق المرحلي نفسه، فروائية تقدم خطاباً مغرقاً في واقعيتها<sup>(٢)</sup>، وأخرى تقدم خطاباً مغرقاً في فنتازيتها<sup>(٣)</sup>، وثالثة تراوح الوقوف بين الخطابين لتنتج خطاباً وسطياً يمتح من الواقعية ويغلفها بشيء من التجريب<sup>(٤)</sup>، وهي مفارقة لا بد أن يؤثر في صنعها الواقع نفسه بتغيراته المتناقضة في آن وما يترتب عليها من خلخلة في الانتقال الاجتماعي من أوضاع مألوفة مستقرة إلى أخرى جديدة باعثة على القلق والبحث.

(١) سوسيولوجيا الخطاب، مرجع سابق، ص ٢١٩.

(٢) أن أمثلة توجه الخطاب الواقعي عديدة فهناك أمل شطا وهند باغفار وبهية بوسبيت وصفية عنبر وغيرهن.

(٣) خير مثال على هذا التوجه الفنتازي القائم على منهجية التجريب والبحث رجاء عالم.

(٤) هذه المزوجة بين الواقعية والتجريب مثلتها بجدارة الكاتبة ليلي الجهني في روايتها الأولى الفردوس اليباب.

ليس أجدر من نموذج رجاء عالم دليلاً على مثل هذه الحالة الانتقالية القلقة الباحثة عن رؤية، فروايتها؛ صفر الصادرة عام ١٩٨٧م. أي في بواكير المرحلة. أزاحت الستار عن ذوات روائية مبدعة يؤرقها البحث ويشغلها التجاوز، وهو ما بدا واضحاً فيما جسده من أبطال، ففي هذه الرواية تحديداً يظهر البطل الرقم أربعة قلقاً يبحث عن تفسير لوجوده ولماهيته حتى أنه يلجأ إلى الرقم المليون طالباً منه العون في فك الرموز من حوله وقد أشار هذا البطل / الرقم إلى قلقه مصوراً إياه في عبارته التالية: "الكل يخاف هذه التربة والنوم فيها .. أمّا أنا فقد تعودت الهرب إليها أبحث عن كل الأشياء التي أحبها ولا تجيء هي بالفعل لا تجيء"<sup>(١)</sup>.

القلق المقصود هنا ليس في عموميه إيجابياً فهذا القلق الخلاق يقابله قلق من نوع آخر كرّسته المرحلة في خطابات كاتبات آخر بل ومراحل أخرى، ونعني به ذلك القلق السلبي الذي أحال خطاب الكاتبة السعودية النسوي ارتداداً عما جدّ في البحث عنه في شأن تحرير المرأة، حتى وجدناه يستسلم من جديد للأبوية الذكورية وللذاكرة الجمعية، وخير مثال لحظة انبرت الأرملة عائشة - في رواية آدم يا سيدي - وبعد أن مات زوجها لتواجه قدرها وحيدة في الحياة، وتعيش تجربتها الحياتية المريرة بلا رجل ينشر ظله من فوقها، مُشكلة بهذا الإقصاء اختباراً حقيقياً لقدرة المرأة على تحمل النضال باعتمادها على ذاتها، وهو ما سرّب - خلسة - خطاباً ضمناً أكدّ - على غير وعي منها - انتهاء المرأة - وقت أن يغيب عنها الرجل من حياتها - إلى كارثة كبيرة ومعضلة خطيرة.

فأي بطولة يمكننا الحديث عنها لـ عائشة عقب هذه النهاية المنكسرة؟ فليست سوى بطولة مزيضة ينتجها نموذج أنثوي متهالك، غير واثق، يقلقه - كثيراً - فقد الرجل ويرعبه العيش بدونه، أليست تلك هي النتيجة التي صرّحت بها عائشة في وصف حالتها بقولها: "لقد كان زوجي وكان حبيبي، ولا أدري كيف يمكن أن أعيد



صياغة أيامي بدونه" (١).

يتسرب هذا الخطاب بما فيه من انكسار وتقهر عبر أكثر من شخصية نسائية كإحدى العجائز التي لا نجد في رصوخها واستسلامها ما يقل عن رصوخ واستسلام عائشة، بل هو استسلام أكبر وخنوع أكثر ونسق متوارث عبر الأجيال، فالعجوز تنصح عائشة قائلة: "كل الرجال حمزة يا أبنتي، ولكن المرأة لا تعي ذلك إلا بعد أن تفقد زوجها ولا تدرك مقدار حبها له وحاجتها إليه إلا بعد أن يرحل" (٢)، ويتضاعف القلق خطورة حين تعدم المرأة الحيلة فيتعرى ضعفها أمام مصاعب الحياة بعد أن كفاها الرجل ووفر عليها تعب الانغماس في معاناتها حين تركز إليه وتعتمد على أبوته، فأبسط الأمور تجهلها المرأة "كتسديد فواتير الماء، والهاتف والكهرباء مما أدى إلى انقطاع الهاتف أكثر من مرة" (٣).

على الجانب الآخر من نماذج المرحلة نفسها يظهر خطاب خلاق يُبدي جدية في رغبة البحث والتجاوز عن وعي ومقصدية، وهونائج في حقيقة الأمر عن ذلك القلق الإيجابي الباعث على المغامرة الفنية اللذيذة إن صح لنا التعبير، بل والمبهرة أيضاً، كمثّل تجربة رجاء عالم التي مثّلت رغبة البحث والتجاوز خير تمثيل ووظفتها بصورة ايجابية حين جعلتها واحدة من لعبها الفنية القادرة على صنع خطابها وتمريضه على نحو ما سيخبرنا به المبحث الثاني.

نستدرك قائلين: إن ظاهرة القلق وما نتج عنها من رغبة في البحث والتجاوز تأججت في خطاب مرحلة الوسط من طبيعة المرحلة الانتقالية، بالنظر إلى ما صاحبها من تبدلات وتغيرات وتحولات إلا أنها ما تزال حاضرة وملحوظة كمكون من مكونات الرواية النسائية السعودية مع اختلاف في الظرف والمسوغات الدافعة لوجودها واستمراره.

(١) أمل شطا، آدم.. ياسيدي، جدة - المؤلفة، د.ط، د.ت، ص ١٤١.

(٢) آدم ياسيدي، ص ٢١.

(٣) آدم ياسيدي، ص ٢٤.

# المبحث الثاني

حيث الخطاب الروائي في المرحلة الثانية

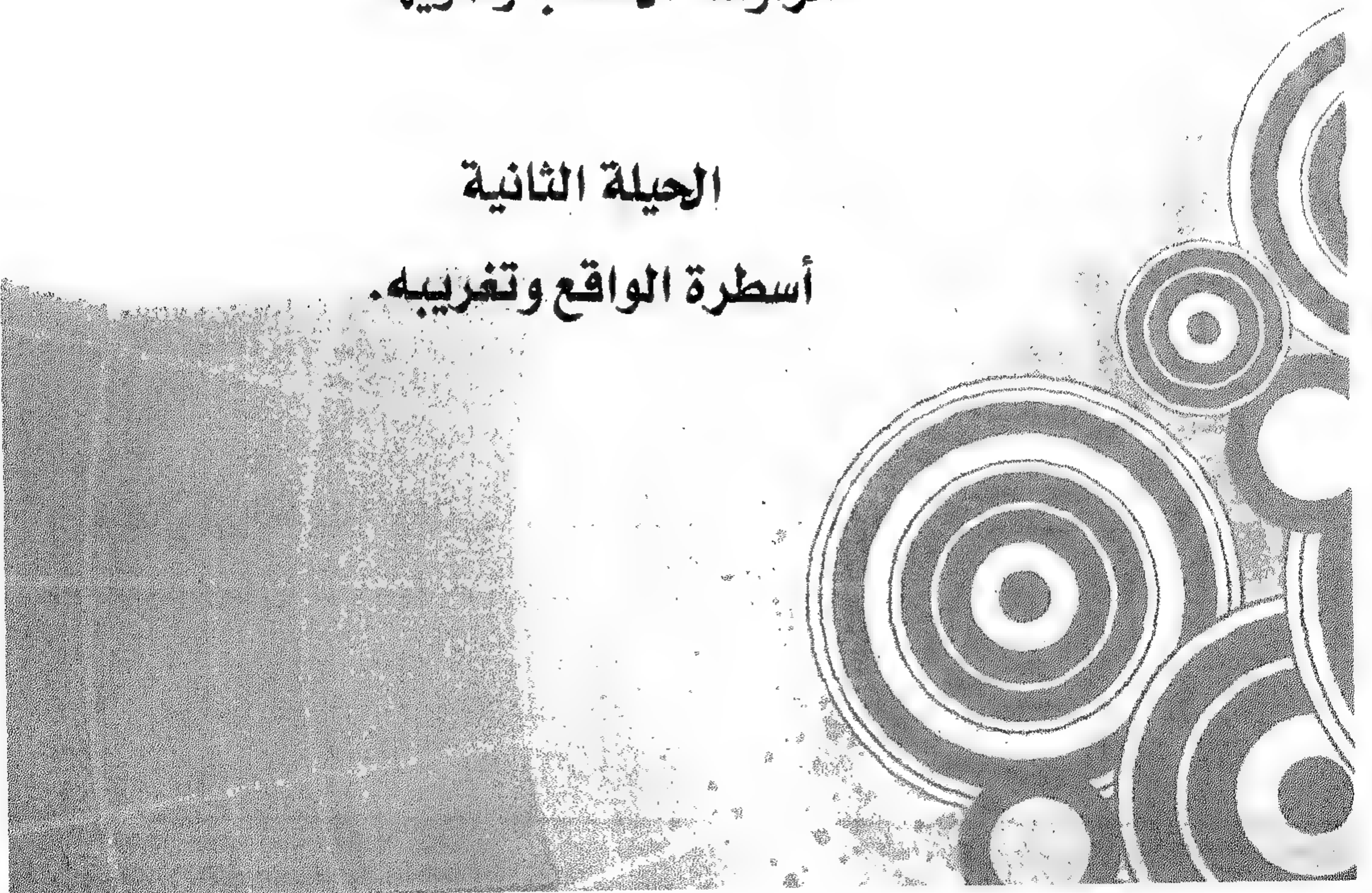
( خطاب البحث والتجاوز )

الحيلة الأولى

مراوغة الخطاب وتمويهه.

الحيلة الثانية

أسطرة الواقع وتغريبه.







## .الحيلة الأولى.

### مراوغة الخطاب وتمويهه

عُرف الخطاب عامة والخطاب الروائي خاصة بقدرته على التحايل في تقديم معلومة ما أو حقيقة ما، وقد كانت لنا وقفة في خطاب مرحلة البدايات مع بعض الحيل، إلا أن فن الرواية يمنح فرصة كبيرة لاستثمار حيل عديدة، ربما كانت أشد تأثيراً من سابقتها ومنها قدرته على المراوغة والتخفي والتمويه، وهي حيل استجذبت في مسار خطاب المرحلة الوسطى - على وجه التحديد - وبصورة لافتة دفعت إلى اعتمادها كحيلة رئيسة له.

التمويه والمراوغة أشبه ما تكون بفكرة التسييج بمعناها المألوف، أي بوضع حاجز بين موضعين، وتعني في خطاب الرواية أن يعمد الكاتب إلى الحيلولة بين معنى خطابه المباشر وبين متلقيه، وكأنه يجنح إلى تشييد حائط أو مانع أو ساتر يحجب من خلاله المعنى المباشر الذي يريده هو، وبالتالي يدخل نصه في حكم الأثر المفتوح بحسب حين يتأبى على التلقي المباشر، فيستحيل حقلاً شاسعاً من الاحتمالات التأويلية، وسلسلة من القراءات المتغيرة باستمرار، على اعتبار أن إنتاج نص ما من قبل مؤلف ما ينطلق من فرضية تعدد مستويات التلقي من جانب، وإدراك المؤلف أن نصه لا يؤول وفق رغباته هو، بل على حد تعبير امبرتو إيكو "وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات، التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثاً اجتماعياً"<sup>(١)</sup>.

بنتبع هذه الحيلة ومساراتها في روايات هذه المرحلة بدا لنا سؤالٌ مُلحٌ يتوخى السر الكامن وراء اعتناقها حيلة التمويه والمراوغة، فوجدنا أن الروائي عامة

(١) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص ٧٨.



يُضطر إلى اللجوء لهذه الحيلة حين يعسر عليه "الإدلاء بالمحتوى المطابق له. المموه عنه - بشكل بَيِّن، لأنه إما أن يخالف قوانين اللياقة، أم أن حقيقته قابلةٌ إلى حدٍّ بعيد للنزاع"<sup>(١)</sup>، فالمتخاطبون وخطاباتهم - فيما يراه فوكو - يخضعون لآليات وإجراءات خارجية داخلية تتحكم في الكتابة والفكر في مجال بعينه، ومن ضمن الآليات والإجراءات الخارجية ما يسميه بعملية المنع، وهي أننا "لا نملك الحق في قول كل شيء على الإطلاق ولا قول أي شيء على الإطلاق في أي ظرف، بل هناك أشكال من المنع تظهر - خاصة - في موضوعات الجنس والسياسة على نحو يكشف عن ارتباط الخطاب بالرغبة وبالسلطة"<sup>(٢)</sup>.

في مقابل هذا كله تتضح لنا حاجة الخطاب الماسة إلى ما يحميه ويوفر له أقصر الطرق وأكثر السبل أماناً من أجل بلوغ متلقيه، وهو ما يحيل التمويه والمراوغة خياراً ممكناً لروائيات هذه المرحلة - تحديداً - وذلك لجملة من الظروف والمسببات الخاصة بمجتمعهن السعودي كالتى سبق التطرق لها في مدخل هذا الباب.

نفهم من ذلك: أن اتجاه الكاتب إلى تسييج خطابه يقصد به أن يعمل جاهداً على أخذه بعيداً عن ساحة الصدام والتوتر والنزاع مع ما ساد وهيمن من خطابات، والتي قد تحمل مقولاتها فكراً وتوجهاً مناهضاً لتوجهاته وفكره، فتتعارض معها لنجده يقيم هذا التسييج على حيلتي التمويه والمراوغة كي لا يخرج الخطاب من دائرته المسالمة إلى دائرة الفتنة والتصادم.

يبدو التسييج حيلة بارزة بوضوح في أكثر من موضع في خطاب الوسط تحديداً، وبآليات مختلفة يرمي معظمها إلى لفت انتباه القارئ لعناصر أخرى في الرواية بتضخيم حضورها وتعزيز دورها، وما إبراز المكان الروائي أو اللغة أو تيار الوعي أو تقنية التناص إلا بعض تشكلاتها، زد على ذلك ما يسكت عنه الراوي ويغيبه

(١) المضمرة، مرجع سابق، ص ٥١٢.

(٢) نظام الخطاب، مرجع سابق، ص ١٠.

من مروية التي قد يدل تغييبه في الغالب على اعتبارات أخلاقية يحددها السائد الاجتماعي والأخلاقي، ومنها - أيضاً - أسطورة الواقع وتغريبه التي احتلت موضعاً هاماً في بعض روايات هذه المرحلة حتى أن الدراسة أفردت لها مبحثاً خاصاً بها، وصنفتها حيلة قائمة بذاتها في خطاب مرحلة الوسط.

لنصطفي من القائمة السابقة الذكر من آليات التمويه والمراوغة عنصرين يدلان على الكيفية التي انتهجها خطاب هذه المرحلة لصنع هذه الحيلة، وهما عنصراً المكان واللغة.

#### أ. عنصر المكان ودوره في تمويه الخطاب؛

ثمة مناخات عامة تشد الروائية إلى التخفي والتواري والابتعاد وراء خطاب تعتقد خطورته وصداميته وسط ظرف حياتي لم يتهياً بعد لاستقبال جرأة المرأة وتمردها، على الرغم مما أبدته من حالات تمرد أنثوية طمحت ضمناً إلى شيء من الكشف والفضح والتشنيع، كانتحار صبا في نهاية ثورتها المعلنة أحياناً والصامتة أحياناً أخرى على الرجل والمجتمع لتتجسد آلية التسييج وحيلته في الفردوس اليباب عبر تقنية الإبدال، ونقصد بها حرص الروائية الواضح على تقديم مكان الحدث الروائي إلى واجهة السرد كلما أحسّت باقتراب خطابها من ملامسة الخطوط الحمراء اجتماعياً، فبتقدم المكان/جدة إلى الواجهة تتراجع الذات الأنثوية الساردة وتتواري، بوصفها أنثى تعيش في هذا الحيز من العالم وتحمل هويته وتعلن في الوقت نفسه عن قضية تؤرق وجودها فيه، فتضع صبا جدة/ المدينة كصورة مقابلة لصورتها، مع وجود فرق بسيط في الجرأة والذكاء يصب في صالح هذه المدينة، يتضح أن كونها مدينة لا تسلم للآخرين أسرارها ومفاتيحها: "جدة امرأة مثلي لكنها أذكى مني بكثير، إنها لا تسلم مفاتيحها لأحد كاملة"<sup>(١)</sup>.

والتواري لا يكون هنا بالانسحاب التام بل بالانصهار في المكان، لتصبح جدة

(١) ليلي الجهني، الفردوس اليباب، الشارقة - دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ١٩٩٨م، ص ٢٢.



هي السارد والعكس، وهذا إجراء فني يؤكد الحيلة، بتحويله مدينة جدة سياجاً مموهاً لخطاب أنثوي لم تكن المرحلة مهيأة لاستقباله بمستوى الجرأة والصراحة والوضوح الذي ظهر عليها.

كأنها تظهر تراجعها الواضح عن المواجهة باتخاذ جلد الذات حلاً، فهي تدرك جيداً موقف مجتمعتها من هذه الجرأة القادمة من امرأة، وقد لخص خطاب الرواية هذا الموقف في صور بعينها:

"خالدة، أليس عذاباً أن تكوني امرأة؟

. أحياناً يداهمني هذا الشعور عندما أحرم من أشياء تافهة فقط لأنني امرأة" (١).

".. لن أزعج الحياة بالكلام عن المرأة ولن أزعجك، لكن ألم تع هذه المأساة بعد؟ ألم تدركي أنك كيان ناقص غير جدير بالثقة ولا يحق له أن يجرب" (٢).

"المرأة التي تجترى على أن تخوض التجربة سيسقط عن رأسها تاج الفضيلة وستهوي في الدرك الأسفل من جهنم" (٣).

جدة وسيلة صبا للمراوغة بجعل الخطاب مراوغةً هنا، وكأن جدة أوجدت حيلةً لحل أزمة خطاب لم يُمكنه الظرف والمحيط الاجتماعي من تمرير ما يود التعبير عنه بتلقائية وبساطة، حتى وإن افترضنا توجه الكاتبة بهذه المقاطع إلى جدة الحقيقية لا المجازية، فالباحث يرى: أننا في نهاية المطاف لن ننتهي سوى إلى قضية امرأة مأزومة ترتدي جدة قناعاً لها، والحجة التي نسوقها هي أن علو نبرة خطابها كأنثى ولدت وترعرعت وفق شروط هذا المكان، ووفق صرامة تقاليد،

(١) الفردوس اليباب، ص ٨.

(٢) الفردوس اليباب، ص ٦٢.

(٣) الفردوس اليباب، ص ٦٢.

يدفعها لاستثماره بالتواري خلفه، مدركة أنها أمام مجتمع أقل حساسية في الحديث عن المكان وأشد حساسية في قبول صوت المرأة.

هذا ما عبّرت عنه في مفتتح خطابها باعترافها أن جدة تبقى الأولى والأكفأ بالاقتحام من أي شيء آخر، وفي ذلك لفت للنظر يتجلى من الوهلة الأولى إلى حضور جدة حضوراً مدروساً ومقنناً فيما تتلفظ به من مقولات:

"على الأقل يا خالدة كي لا أقف مثل هذا الموقف بين يديك، ربما كان يجب أن أخلص لـ جدة وحدها وأكتب عنها، عن التناقض الذي ترفل فيه، ويجعلها جميلة أحياناً.." (١).

والتناقض الموصوف في جدة ليس سوى تناقضها هي، حائرة بين ذات مثقفة متعلمة، ونفس منساقّة وراء الفريزة حد الضياع، وهو أمر عبّرت عنه صبا تعبيراً مباشراً بقولها:

"...عامر كان مغامرة، علاقتي به كانت مغامرة مجنونة غير محسوبة النتائج، عاقبتها حتماً وخيمة، لم يتغير شيء، كل شيء كان واضحاً منذ البداية، أنا وحدي التي تعاميت ومضيت مدفوعة بإغراء التجربة وأي تجربة!" (٢).

مما سبق نعود إلى ذلك التماهي بينها وبين مدينتها ونؤكد بأنه تمام بلغ حدّاً من التطابق، حتى جمالها الحسي الملموس ليس إلا جمال هذه المدينة الموصوفة بعروس البحر الأحمر، والقاسم المشترك بينهما إهدار هذا الجمال المتشابه، فالذي أهدرته صبا وأفنته بين يدي عامر ولم يكن يستحقه، أهدرته جدة بمعاول الفساد والتناقض حتى امتزجتمياه كورنيشها الجميل ببحيرات الصرف الصحي وأسلمت روعتهلفئران تتقافز بين صخور هذا الكورنيش، فئران تباغتك بعيون

(١) الفردوس اليباب، ص ٩.

(٢) الفردوس اليباب، ص ٨.



صغيرة ملتزمة وفروة رمادية دكناء قبل أن تقفز من صخرة إلى صخرة<sup>(١)</sup>.

الجمال الظاهري المقابل للقبح المتواري هو الدليل على ما نذهب إليه في شأن التماهي بين المكان والشخصية فكلا الجمالين مزيغان، جدة "مدينة للفئران والكلاب، وأنا التي خلقتها للغيم والعصافير والبحر والنخل والأحبة"<sup>(٢)</sup>، وصبا. هذه - لا ترى جسدها سوى تفاحة جميلة تدلت فنخرتها الديدان<sup>(٣)</sup>.

والذي يبرهن أكثر على هذا التماهي هو ما تضيفه الرواية على جدة من الأنسنة، بتحويل كينونة المكان الجامدة بطبيعتها وبعنصرها التي ألفها إلى كينونة مغايرة تبعث على شيء من الدهشة، وهي تقنية فنية سنلاحظ لها لاحقاً حضوراً متطوراً في تقنيات الروائية السعودية بعد أن تجسدت هنا، في مرحلة خطابها الوسط تجسداً خجولاً، إلا أنها في هذه الحيلة تحديداً تكتسب عمق دلالتها من تداخلها كمدينة مع الإنسانية صبا فتتحد في كل شيء مع فروق بسيطة.

في الفردوس اليباب تتأسن جدة بامتلاك الشاعر الإنسانية في شتى صورها فجدة المدينة المراوغة، الكاذبة، اللعوب، الأشد ذكاء وهي في مقام صبا الإنسانية، ليصبح هذا التحويل من كينونة الجماد إلى كينونة الإنسان تمويها لروحها المعذبة المحملة بذات السمات، فهي اللعوب التي دمرت مستقبلها وأنوثتها بيدها، وهي الأقل ذكاء من جدة، جدة التي "لا تسلم مفاتيحها لأحد ما كاملة، عشاقها كثير وكلهم يحسب أنه يعرفها بيد أنه لا يعرف غير وجه واحد، لم يفتنه غير وجه واحد، أعطته جدة مفاتيحها ثم تشاغلت عنه بالآخرين"<sup>(٤)</sup>، ناهيك عن أن جدة الإنسان أشد فتنة من فتنة صبا، بل هي سيدة الغواية والمحترفة في مضمارها، فلا مانع لديها أن "تتعري للبحر ذات مساء فإذا أقبل لملت أبناءها إلا الأشقياء وتركت

(١) الفردوس اليباب، ص ١٧.

(٢) الفردوس اليباب، ص ١٧.

(٣) تخاطب أمها: "أنا تفاحة تدلت من غصنك لتنخرها الديدان" (انظر: الفردوس اليباب، ص ٥٧).

(٤) الفردوس اليباب، ص ٢٣.

للبحر أن يغضب وأن يبكي وأن يلطم صخر الشاطئ لوعة واحتراقاً<sup>(١)</sup>.

وكما يتطور الإنسان في مراحل الزمنية هكذا جدة أيضاً "غيرت ملامحها وظلّت، تمددت شمالاً وجنوباً وظلّت، وفي كل مرة كانت تزيج طرفاً من قميصها. البحر. ويتبدى جسدها الطري المالح المخبوء تحت البحر"<sup>(٢)</sup>، تماماً كما فعلت صبا حين كشفت لذلك الرجل النهم لفاتنتها وجسدها المخبوء، حتى بلغ بكارتها وهتك حرمتها، وقس على ذلك الكثير.

جدة في هذه الرواية تتحرك كشخصية لا كمكان وتوظف توظيفاً مغايراً لما نألفه في المكان كواقع: إن لها سلوكاً بشري الطابع، فهي تنام، تستيقظ، تتمدد، تبكي، تضحك، تغيب، تحضر، تتمكج، ترتدي الأقنعة، تغوي، تغري، تستفز، تراوغ .. إلخ.

إنصافاً لهذه المرحلة نقول: إن أنسنة الأشياء حيلة فنية وضعت المرحلة الوسطى أسسها في خطاب الرواية النسائية السعودية وانطلقت في تجربتها كتقليد من تقاليد السائدة، نقول هذا عودة للنتائج العامة التي أجرتها الدراسة خلال مسحها المبدئي لمراحل الرواية النسائية السعودية، فوقفت على استمرارية آلية الأنسنة وكثافة حضورها لاحقاً، وسوف نتأكد من تلك النتائج في مجريات الباب الثاني الخاص بدراسة مرحلة الخطاب الروائي الراهن.

### ب. استثمار اللغة في تمويه الخطاب:

اللغة الروائية إحدى الآليات القادرة على لعب هذه الحيلة بجدارية متناهية، وبقدر كبير من الاحترافية، نظراً لانشغال القارئ بمفرداتها وتراكيبها وعباراتها لاسيما إذا ما تموضعت في واجهة السرد، فيصبح انشغاله بها في مقام السياج المنيع الذي يحول بينه وبين المعنى القريب المتداول، فتترك القارئ أسير شططها

(١) الفردوس اليباب، ص ٢٣.

(٢) الفردوس اليباب، ص ٢٨.



ومنعرجاتها، وتستتفره لاستحضار جُل مرجعياته، وكافة خبراته أملاً في فك رموزها وانغلاقها.

هكذا هي لغة رجاء عالم الروائية حين استحال لغزاً وسداً منيعاً، ليس أمام القارئ العادي فحسب بل تمنعت على القارئ المختص والناقد المتمرس، فحسين المناصرة بعد أن قرأ روايتها الأولى انتهى إلى حكم شديد الصرامة عبّر عن فحواه بقوله:

"لقد كانت هذه التجربة المملة في القراءة وغير الممتعة لتلك الرواية أحد الأسباب التي أغلقت باب قراءتي لرواياتها التي صدرت فيما بعد"<sup>(١)</sup>، وقد تقل حدة هذا الحكم في رأي ناقد آخر، بيد أنها تعطي النتيجة ذاتها التي يقترحها الباحث حيالها، كراي لمياء باعشن التي أقرت بحاجتنا الماسة إلى "قواميس لفهم روايات رجاء عالم لكنها روايات تمنحنا التحدي، فعلى الرغم من صعوبتها، وضيق بعوالمها في روايتها إلا أنني أجد بها تحدياً"<sup>(٢)</sup>، وهذه اللذة المثيرة للتحدي ليست لدى محمد العوين سوى انحراف في أسلوبها، ف"الإغراق في روايات رجاء عالم مقصود وغايته فنية تضيق فيه الشخصيات ويذهب بعذوبة السرد"<sup>(٣)</sup>.

والواقع أن مثل هذه الأحكام لم تكن لتظهر لولا الخصوصية اللغوية التي امتازت بها روايات هذه الكاتبة، فوسمتها بسمة التمتع والتعالي على إمكانات المتلقين، بوصفها تعمّدت إحداث مثل هذا التحول في اللغة عن وظيفتها الأصل كناقلة للخطاب بإضافة وظيفة أخرى غايتها الالغاز، أو لنقل وظيفة مبتكرة هدفها

(١) حسين المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات، بيروت. دار الفارابي، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ١٥٦.

(٢) طامي السميّري، الرواية السعودية - حوارات وأسئلة وإشكالات، الدمام. دار الكفاح، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ١٥٨.

(٣) محمد عبدالله العوين، صورة المرأة في القصة السعودية، بحث علمي يرصد الرؤية الاجتماعية عن المرأة بأطيافها المختلفة في القصة والرواية السعوديتين، الجزء الثاني، الرياض. مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ١٤٥٠-١٤٥١.

التمويه والمراوغة وغايتها الغموض كبديل عن التجلية والكشف.

ووظيفة الالغاز تلك مهمتها تعطيل إحدى وظائف اللغة بحسب الوظائف الست التي حددها رومان جاكبسون وبالتحديد الوظيفة الإفهامية المتمحورة "حول الآخر الذي يتلقى الخطاب، وبواسطتها تأخذ الرسالة قيمتها التداولية"<sup>(١)</sup>، وتوصف هذه الوظيفة بالحيوية والفاعلية نظير إسهامها في انجاز التواصل بين المرسل والمرسل إليه، عبر ما يفترض عليها القيام به من تأثير وإقناع وإمتاع وإثارة، وتلك مسائل وصمت لغة رجاء عالم بعدم القدرة على الإيفاء بها، لكونها تعمل على تعطيلها عن قصد ودراية، ولهذا تقترح الدراسة تفسيراً لهذا التعطيل المتقصد عن وعي من عالم، بعدها له نوعاً من التأجيل في إبلاغ رسالة الخطاب والتشويش على وضوحها المفترض، وهو أيضاً فن الفنون اللعبية التي اتجهت إليها الروائية السعودية ابتداء من مرحلتها هذه، حتى أنها أحدثت منعرجاً خلخل الثبات الماكن في مسارها، وجعله مساراً متغيراً، هدفه التجديد والتحديث والتجريب بالانسلاخ من لغة اليومي إلى لغة المتعالي.

ومع هذا لا يمكننا إفراغ لغتها المتعالية تلك من حمولاتها الأيديولوجية أو اعتبارها غفلاً من أسلحتها الموجهة لقضايا حساسة جداً، كقضية المرأة وقضية المساواة وقضية الانغلاق الاجتماعي وقضية الهيمنة الذكورية، فقط هي هكذا تريد إبلاغها ملفزة مشفرة، بل ومفرقة في عوالم الرمز والتخفي.

هذه الحالة لا تتناقض البتة مع معطيات المرحلة الموصوفة. في هذا البحث - بالتذبذب أو البحث المشوب بالقلق، وما تعكسه هذه الحالة من أثر على الذوات الكاتبة يجعلها رهن الكشف والنزوع إلى التجاوز على نحو ما سطرته تجربتنا عالم والجهني. على سبيل المثال لا الحصر. فلديهما "تجلٍ واضح لفقدان الذات الكاتبة ليقينها القديم من ناحية، وعجزها عن أن تكون الوعي المركزي المسيطر على

(١) اللغة والخطاب، مرجع سابق، ص ٥٠.



النص من ناحية أخرى<sup>(١)</sup>، وتشخيص هذه الحالة بعبارات وجيزة أمر لا يخرج عن كونه تناقضاً ذاتياً جاء كمعادل للبنية المتناقضة للواقع الحياتي الجديد الذي يصدر في إطاره.

الذي يمكننا استنتاجه مما سبق تفصيله نوجزه في حقائق ثلاث وسمت الكيفية التي تعاملت بها الروائية السعودية مع هذه الحيلة، ونمتّ وعيها بفن الرواية وبفهم الخطاب ومدى تأثيره من خلالها، وهي:

**الأولى:** أن استخدام حيلة التمويه والمراوغة تأتي مؤشراً على إرهابات أولى لقدرة الكاتبة السعودية على كتابة الرواية لا بوصفها جنساً أدبياً فقط، بل بوصفها الخطاب الأنثوي المعلن، وقد اتضح هذا الأمر من حرصها الشديد على انجاز جنس الرواية وخطابها بشيء من الحيلة عبر ما تختلقه وتبتكره من سواتر بينها وبين متلقيها، وهو أمر لا غرابة في تحقيقه في النصوص الساعية إلى الانفتاح، كونها تصدر عن وعي وتفترض من الطرف المتلقي الوعي ذاته.

**الثانية:** قدرة هذه الحيلة على استنهاض التلقي وتحفيزه وتركه متموقعا<sup>(٢)</sup> بمحض إرادته داخل هذه الشبكة من العلاقات التي لا تنفد، ليختار بنفسه أبعاد مقاربته، ونقاطه التوجيهية ومرجعياته الخاصة، ويتركه ينحو من تلقاء نفسه إلى أن يستعمل أكبر عدد ممكن من المرجعيات ومن المنظورات<sup>(٣)</sup>، ولنا في تلقي منجز رجا عالم مثلاً قاطعاً، خلفاً للتباين الكبير في المواقف النقدية والقراءة التي تلقفته، وحرصت على تبيان موقفها منه ومن مقولات خطابها.

**الثالثة:** لم تركز الروائية السعودية إلى الانفتاح على التأويل من مفهوم

(١) خيرى الذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، وقائع مهرجان العجيلي الثالث للرواية العربية، دار الينابيع، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٤٧.

(٢) عبد الكريم شريف، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، بيروت- الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٥.

التفكيكية أو الفكر البرجماتي المتأثر بهما، بحيث يتحول التأويل إلى أرض شاسعة لا حدود لها ولا أبعاد، فتعطي كل اتجاهاتها على حدّ سواء النتيجة ذاتها ثم تنتهي إلى لا معنى أو لا حقيقة وإنما لاحظنا ترقّي الوعي في بعض النماذج الكتابية كليلي الجهننيورجاء عالم بوضعهن علامات على الطريق بوسعها توريط المؤول وتوجيهه إلى ما هو خاص بواقع الروائية، على اعتبار أن هذه الدوال متعارف عليها إلا أنها في الوقت نفسه لا تمنح القارئ فرصة لكشف المعنى واستجلاء دلالاته على نحو ميسر.

وأخيراً نقول: إن تنوع آليات التمويه والمراوغة وجعل الخطاب متمنعاً على متلقيه أسهم في فتح الأفق للروائية السعودية لتبتكر آلياتها الخاصة، ولتخلص لها أيضاً، ومن أبرز الآليات ابتكاراً في خطاب هذه المرحلة ما حجت به رجاء عالم خطابها عبر حيلتي الأسطورة والتغريب وهو مدار حديثنا في الحيلة الثانية للمرحلة الوسطى.





## . الحيلة الثانية .

### أسطورة الواقع وتغريبه<sup>(١)</sup>

يقول توماس مان Thomas Mann: "إن الأسطورة تمثل في تاريخ الإنسانية مرحلة بدائية مبكرة ولكنها تمثل في حياة الفرد المبدع مرحلة ناضجة متأخرة"<sup>(٢)</sup>، والمزج بين بدائية الأسطورة ونضج الكتابة والوعي بها هي الفكرة الأساسية التي تنبني منها فكرة الحيلة السردية التي نحن بصددتها الآن، كحيلة ثانية تم رصدها في خطاب مرحلة الوسط، وملخصها توجه بعض روائياتها صوب أسطورة الواقع المعيش وتغريب ما ألفناه فيه لغاية بعينها.

وإيضاحاً لهذه الفكرة فإن حيلة الأسطورة والتغريب قوامها إخفاء الواقع وراء أقنعة الأوهام المثالية أو غير المثالية، بأخذ مألوف الحياة إلى حالة من التغريب ومعيشها إلى شيء من التعجيب وخرق الواقعي فيها بما هو أسطوري، وهو إن أردنا التأكيد هتك حجب الزماني والآني والمباشر ليحل المحتمل والغامض بديلاً عنها.

حظي مثل هذا التوجه بتتبع من الدارسين، فتودوروف . على سبيل المثال . يرى أن " الحدث الفوق طبيعي هو في جوهره حامل لمعرفة غريبة عن المعرفة المألوفة المرتكزة على بديهيات معينة"<sup>(٣)</sup>، فيصبح الدخول إلى عالم الغريب

---

(١) أول إشارة إلى هذه الوظيفة . وظيفة التغريب . نجدها لدى الناقد الروسي شلوفسكي، وقصد من التغريب النظر إلى الأشياء برؤية جديدة، فالكاكتب عندما يحيل أحداث قصته منظورة من زاوية راو، فإنه يبيدها في صورة تكسر رتابة الواقع وتظهره بعيون غريبة .. فالراوي يخرج الأشياء من كونها موجودة وجوداً محايداً إلى كونها أشياء ذات دلالة، ويقطعها عن سياقها الحياتي إلى سياق آخر فني " (انظر: الراوي والنص القصصي، عدد ٧٥، مرجع سابق، ص ٧٢) .

(٢) المرجع السابق، ص ٧٢ .

(٣) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، بيروت . الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٩ م، ص ٢٢ .



والمدهش أو الفانتازي مفارقة عنيفة للحياة الواقعية، وذلك أمر يتقصده الروائي ويسعى إليه، ويؤطرها ايلين بيسيير Ellen Bessiere في "وجود كاتب فانتاستيكي يتقصد تشييداً تناقضياً في المعنى، هذا التناقض محكوم عليه بالتسرب داخل النواة الواقعية وتفجيرها"<sup>(١)</sup>، وهذه الطريقة تتسق مع الخطاب إذا ما توجه إليها الكاتب واعياً ومدرکاً ما لها من تأثير خدمة لخطابه أو تحصيناً له من الرقابة مثلاً.

وقد يقول آخر إن اتباع مثل هذه الأساليب التغريبية - كتغليف الخطاب الروائي بالأسطورة مثلاً - نوع من الفوضى ولكنها الفوضى المنظمة، وهذا الرأي لروجي كايوا، أكد من خلاله "أن هذه الفوضى هي في الأساس خلق أدبي تم ترتيبه على تلك الشاكلة، والعنصر المهيمن بالتشويش على النظام الثابت هو عنصر مبرر وذو منطق أدبي صارم"<sup>(٢)</sup>.

إذا ما جعلنا التفسيرات السابقة بمثابة الدوافع التي تأخذ بقلم الروائي إلى هذه الحالة المتماهية مع التعجيب أسطورةً وتغريباً، أو هي طرائق لتوظيف العجائبي في النص الروائي فلعلنا نتساءل عن سر عناية الروائية السعودية رجاء عالم به حتى بات سمة من سمات خطابها، فهل لرغبة التجريب والتنوع؟ أم هو خطاب فني يقدم رؤيته الخاصة للعالم ويرسمه بالتحويلات والمسوخ؟ حين يفتح على السجلات الشعبية والمتخيل بكافة مراجعه التاريخية والثقافية والدينية وغيرها، وحتى إن افترضنا أن هذه الكاتبة توخت شيئاً من التجريب بتفتيشها في خبايا العجائبي وطرائقه<sup>(٣)</sup>، فهذا - أيضاً - محرض لها على تقديم رؤية خاصة للعالم،

(١) المرجع السابق، ص ٢٤.

(٢) شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص ٣٧-٣٨.

(٣) توجه رجاء عالم إلى التجريب في أديها نتاج حركة الحداثة التي برزت داخل المجتمع السعودي مع بداية الثمانينيات محيلة إلى الفكر الأدبي ذي السمات الفنية الجمالية غير المعتادة، والاهتمام باللغة والشكل والجمال، والبناء التجريبي، وهذا التحول في الكتابات أصبح مشاعاً، واستخدم في جيل الكتاب الجدد رغبة بالتعاطي مع المفهوم الجديد للحداثة (انظر: الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٠٧).

إلا أن الأثبت لدينا أنها رائدة في إطلاق حيلة أسطرة الواقع وتغريبه في الرواية النسائية السعودية، على اعتبار أن روايات طريق الحرير ومسرى يارقيب وسيدي وحدانه حملت بذور هذا النسق مستفيدة من الأفق المفتوح الذي يتوفر عليه النص الروائي، بوصفه أتاح لكاتبه الانتساب لشكل روائي بعينه وأتاح له - أيضاً - حق التمرد عليه والتجديد فيه.

إن كان التجريب قد تجسد باقتدار في روايتها ٤ صفر حين توجهت بشخصياتها توجهاً تجريبياً محضاً، فإن الرواية الثانية - عالم - وإن كانت في السياق التجريبي نفسه - وضعت في أجندتها أن تكون الأسطورة والتغريب حيلة سردية جديدة تنتهجها الروائية السعودية لتبعث رسائلها العامة والخاصة من خلالها، فطريق الحرير ١٩٩٥ م - هي من بدأ الأسطورة وفتح لروايات عالم اللاحقة الأفق لتطويرها وتنويع طرائقها، وهو ما نلسمه - واقعاً - في روايتها مسرى يارقيب ١٩٩٧ م، وفي سيدي وحدانه ١٩٩٨ م، ثم اتساع النطاق لنجدها حيلة حاضرة لدى روايات أخريات وأبرزهن ليلي الجهني في الفردوس اليباب، وإن كان توظيفها لهذه الحيلة لا يتوازي مع توظيف رجاء عالم بأي حال من الأحوال، فلنا أن نعتبر رجاء أوفى روايات جيلها لهذه الآلية بسبب جعلها من التغريب والأسطورة والتعجيب وما شاكلها من آليات مرتكزاً أساسياً لبنائها السردية، وإكسابها حضوراً مكثفاً في تلافيف سرودها من جانب، وقوة دلالية من جانب آخر، وتوظيفاً جمالياً من جانب ثالث، فهي إن تقصدها للتجاوز والتجريب على مستوى البناء الفني فتقصدها للتعويم والتعتيم على مستوى الخطاب بخلقها اشتباك العلاقات في بنية هذا الخطاب بين عناصر الأدبي والديني والصوفي والفلسفي والاجتماعي والعقائدي والسياسي.

إن كسر تقليدية المنجز والخروج على نمطيته - كما فعلت هذه الكاتبة - تحقق ملموس لتحول بنيته مع إمكانية تحول متوقعة لخطابه، ويكفي أن خروج رجاء عالم عن المتبع روئياً لفت النظر إلى قدرة الخطاب الروائي النسائي في السعودية على المنافسة والتأثير، وقابليته على تطوير أدواته.



نطلق هذا الحكم النقدي لأننا لمسنا أن وعي رجاء عالم بما اقترفته رواياتها من أساليب قائمة على التعقيم والالغاز، ولأن حرصها هذا خلق ملمحاً متفرداً، وأطلق نقلة جديدة لخطاب الرواية النسائية السعودية دُشنت في خطاب مرحلته الوسطى، تلك النقلة التي سجلت قدرة فائقة لدى الروائية السعودية على مراوغة القارئ، وتضليل بوصلة فهمه المباشر رغم أنها لم تحيّد الواقع وتلغّه، بل أبقت عليه وفي الوقت نفسه أخذته إلى عوالمها الخاصة ليببدو في ظاهره بعيداً عنه أو غير منشغل به، إلا أن حقيقة خطابه الضمني تقول عكس ذلك لما ترمي إليه من نقود مضمرة لمظاهر الحياة الاجتماعية من حولها.

صار هذا التداخل سبباً لبعض القراءات المتخصصة لمنتجها لتبني الرأي القائل بأن رجاء عالم لا قضية لها سوى الانشغال باللغة وبالتجريب فيها<sup>(١)</sup>، ولهذا فهي تشيد خطاباً آخرًا "ينأى بنا عن قراءة الواقع، أو إحالته إلى ويظهر أيضاً فيرتابته في حال نظرة جامدة مناه<sup>(٢)</sup>" وقد تجلّى هذا التداخل الفريد من نوعه بين الواقع واللاواقع في مشاهد عديدة "كأن تخرج من الطواف وتخرج من المكان المقدس إلى مكان آخر فيه الغناء وفيه التحليق إلى آفاق أخرى"<sup>(٣)</sup>.

تصعد الجانب السيري في مواطن كثيرة من سردها ونم ذلك عن علاقة وطيدة بين رواياتها والأماكن المقدسة كمكة مثلاً، كما نلاحظ تناصات لا تنقطع مع الديني والمقدس والموروث الشعبي والأدبي وغيرها، وقد وجدنا أن مثل هذه التقاطعات مع الواقع المعيش هي أحد الشروط اللازمة لدى تودوروف، حيث يرى

(١) قال بهذا الرأي كثيرون، فخالد الرفاعي يقول إن رواياتها "بقيت رواية لغة لا تنهض إلا على اللغة، ولا تدل إلا على اللغة، ولا تشف إلا عن اللغة" (انظر: الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٥٢)، ويعتبر محمد العوين الإغراق توجهها مقصوداً لروايات عالم ولغاية فنية محددة فهو يعمل على تضيق الشخصيات، وهو يذهب بعذوبة السرد. انظر: (صورة المرأة في القصة السعودية، مرجع سابق، ص ١٤٥٠-١٤٥١).

(٢) خطاب السرد، مرجع سابق، ص ٣٥٣.

(٣) خطاب السرد، مرجع سابق، ص ٣٥٣.

أن "النص لابد أن يحمل القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية"<sup>(١)</sup>، ليصبح الغريب في مجمله - كما هو عند رجاء عالم - "عودة بما لا يقبل التفسير إلى وقائع معروفة إلى تجربة مسبقة موجودة سلفاً في الماضي"<sup>(٢)</sup>.

ولننظر في رواية طريق الحرير ومسرى يارقيب وسيدى وحدانه للتأكد مما ذهبنا إليه، تلقائياً سوف تتبدى لنا - بوضوح - المواءمة بين حكايات تقترب من الواقع بشدة وتنتهك حقائقه بالعجائبي واللامعقول والسحري والخرافي والأسطوري، مما يحفز على تحليل الخطاب بتتبع ما غاب واستتر، وتقصي ما تقنع، وإظهار ما تواطأ واختفى، على اعتبار أن "كل كلمة نستخدمها تفوح برائحة السياق أو مجموع السياقات التي عاشت فيها حياتها الاجتماعية بحدة وكثافة"<sup>(٣)</sup>، وهذا لا يعني تقصداً للاكتفاء بالتأويل أداة للكشف الغائر أو الغاطس في الخطاب، وإنما تتبع تلك العلائق والسنن المشتركة التي تضعها رجاء عالم في طريقنا، ولكأنها توحى برغبتها في تأكيد واقع محدد المعالم، تنوي الإخبار عنه إلا أنها تبدو حذرة كل الحذر، تماماً كما أشرنا فيما مضى في حيلة مراوغة وتمويه الخطاب.

سنطالع أولاً لعبة أسطورة الفضاء، ولفظة فضاء تحل في مقام المكان، وليكن المكان المحلي نموذجاً لإيضاح فكرة أسطورة الفضاء الروائي، ومنه مكة المكرمة - بوصفها الحيز الديني المقدس - التي حاولت النأي بخطابها عن حساسيته، عن كل ما يثير الصدام من حوله، حتى كأنك في لحظة تلقيك هذا الخطاب تشعر بمكة الحقيقية ماثلة بين ناظريك، وفي ذات الوقت تتملص منك بفعل سحر الأسطورة والتغريب.

(١) مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٥٢ .

(٢) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٣) تزيفيتان تودوروف، المبدأ الحوارية في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، بغداد - الشؤون

الثقافية، ط ١، ١٩٩٢م، ص ٥٠.



ترتد مكة في إحدى روايات رجاء عالم إلى القبلي مقّة أو مقّا، ويرتد جبلها الشهير - جبل الرحمة الرابض بين جنباتها - ليصبح جبل الرحمة (بحرف الخاء)، وهي لعبة أسماء ملفزة، نظنها تقنية مساندة تأخذ بتلابيب الخطاب إلى المراوغة إمعاناً في التغريب، حتى باتت السمة المميزة لتجربة رجاء التي لم تتوان إحدى رواياتها في معرض إيضاحها للقارئ عن أن تقول له: "والآن اعتقد أنه يكفيك أن تخوض هذا القدر من الأسماء المتحابكة، حيث لعبة الأسماء لأحدّها هنا"<sup>(١)</sup>.

هذا ما يحدث لاسم مكة من تحولات في هذه الحيلة ولكن علينا أن نقيس عليها كل متعلقات مكة المكان: حرمها، حمائها، وديانها، سيولها، مقابرها، طرقاتها، أسواقها وهو انشطار أسطوري الطابع يفرغ مكة من دلائل واقعيتها أو يكاد، ويحقق هدفاً مباشراً هو تخليص مكة المكان "من انتماءاته الواقعية التقليدية المألوفة وجرحه نحو اللا مألوف"<sup>(٢)</sup>، لاسيما إذا ما علمنا بأن هوية المكان وذاكرته ما هي إلا ذاكرة للإنسان.

هذا بالضبط ما سعت الأخطبة الروائية العجائبية للهرب منه لتنافيه وسياستها الجانحة إلى شيء من اللا انتماء واللاهوية، ولتفهمه خطورة الكشف والمصارحة، فهاتان الخاصيتان لا تشكلان هاجساً ومرتكزاً بالنسبة له حتى وإن تقاطع الموقف مع الكاتبة بوصفها أنثى، أو تولدت لديها الرغبة في بسط قضيتها سردياً كأى امرأة تعيش في هذا المجتمع وتنتمي إليه، إلا إنها ارتهنت إلى الأسطورة أو شعرية الممكن كما يسميها بول ريكور، لنجدها قد أظهرت "بطلاتها على أنهن أساطير خرافية بدلاً من ظهورهن في أدوارهن الحقيقية كسائر النساء"<sup>(٣)</sup>، وهو ما يمكننا عدّه التجسيد الفعلي لفكرة تحطيم صنم الخصوصية المحلية، والنهوض بما هو عام وإنساني مشترك، على أساس أن لجوء هذا الخطاب إلى الأسطورة،

(١) رجاء عالم، سيدي وحدانه، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٨م، ص ٤٥.

(٢) الفنون والأساطير العربية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٩٥.

(٣) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص ٢٢٥.

وتحديداً في توجهه اليوتيوبي - لا الإيديولوجي - يحقق له شمولية واتساعاً لأنه "يفتح الوعي الإنساني على هدف تحريري مشترك بدلاً من أن يغلق في تدابير أمنية موروثة"<sup>(١)</sup>، وللتدليل على ذلك نورد الأمثلة التالية:

تقول: "كما مكة في أيام التشريق (البركة) محاطة بأفلاك مؤنثة، إذ لا بقاء لذكر هناك"<sup>(٢)</sup>.

وهكذا بلغة طامحة فارهة تتجاوز اللغة التقليدية في الوصف، وتريد تغريب مألوف مكة أيام مشاعر الحج، وإن وقعت أحياناً في أسر الواقعي الظاهر الجلي فتنقله ألفناه وخبرناه، كنقلها وضع مكة أيام التشريق حيث تخلو تماماً من الذكور، وتصبح ملكاً للنساء فقط، وهي واقعة اجتماعية تعيشها مكة في هذا الموسم، ويسميها أهل مكة الخليف، و (الخليفة) وجود مؤنث بينما رجالات مكة يوقدون نهارات (منى) من لياليها، ساعين وراء أرزاق عام كامل.. (منى) تعرض كل أنواع البضائع والباعة، من أول الماء لآخر سبج الكهرمان المختزنة لنيران القطط البرية، عيون تشعل ليالي الحج وحجابها.."<sup>(٣)</sup>، فهذا رصد دقيق لوقائع طقس تعيشه مكة كل عام في موسم الحج يسمى (القيس).

والقيس طقس تقوم فيه النسوة المكيات بحراسة حاراتهن بارتدائهن ملابس الرجال وتجمعاتهن البريئة في البساتين من أجل الرقص والبهجة، وقد سعت عالم لتغريب هذا الطقس بتسميتها له العادة السرية للمكيات عند "انصراف الرجال للحج والتجارة في منى وعرفات، تجتمع عصبتهم للتسلل خلسة إلى حرم هذا الصنم في ثياب الرجال والوحش وتحين متع خدمته"<sup>(٤)</sup>.

(١) ديفيد وورد، الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩م، ص ١٠٧.

(٢) رجاء عالم، طريق الحرير، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥م، ص ٢٢.

(٣) طريق الحرير، ص ٣٢.

(٤) طريق الحرير، ص ٣٣.



تماماً كالتوجه الذي اتخذته بعض الكتاب العالميين كالروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز Gabriel Garcia Marquez، أو نجده لدى بعض الكتاب العرب كعبد الرحمن منيف نلقى توجه رجاء عالم، ونعني صنع الأسطورة بالالتكاء على معين الواقع وهو ما تفعله رجاء عالم حين ألّفت بُناها الحكائية من مداد الواقع ومن معين الحياة إلى حد التماس مع سيرتها الذاتية الخاصة، حد التصريح بكنيتها الخاصة<sup>(١)</sup> في غير موضع وتحدث عن جذورها، ومن أين أتى أهلها - أهل الأب - وأثر ذلك في حياتهم<sup>(٢)</sup>، فما الذي يدفعها إذن إلى هذا الالغاز والتعتيم والتعمية والرغبة في التميز عبر أساليب الأسطورة والتغريب لكل ما هو مرجعي ومألوف، ولهذا الكم الهائل الذي رصدناه من أسماء وأماكن وطقوس وعادات ولهجات؟

رأي عبد الله الغذامي لا يخرج عن أن ذلك كله في تجربة عالم "فتح أفق تأنيث الذاكرة"<sup>(٣)</sup>، ولا يخرج عند محمد العباس عن "نص المتاهة والطيّات والتعرجات"<sup>(٤)</sup>، وفي تقدير ثالث "حالة فوضى تخلقها رجاء عالم ضد الوعي السردى السائد"<sup>(٥)</sup>، وتجريباً - عند سائلة الموشي - "لا يتوخى خطاباً أو مشروعاً أو هدفاً، إذ هو حكي للمحكي يقتات شرعية حضوره من معطيات الخرافة التراثي والقبلي"<sup>(٦)</sup>، وهو "أسلوب يكسر المألوف في الكتابة ويقود إلى التشظي وتفتت الدلالة أكثر مما يقود إلى غير ذلك"<sup>(٧)</sup>، بحسب رأي أحمد جاسم الحسين.

التفسير الذي تأخذ به الدراسة يلتقي مع ما استعرضناه من آراء سابقة ولكنه يؤكد على أن رجاء عالم تقدم لعبة حيلية تخيلية في السرد عطفاً على ما أمنت في صنعه من أساليب الغرابة، لتضعنا أمام تصورين مختلفين لتقدير معاني النص:

- (١) الفنون والأساطير في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٩٢.
- (٢) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ٥٢.
- (٣) المرجع السابق، ص ١١٨.
- (٤) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ١٧٢.
- (٥) الحريم الثقافي، مرجع سابق، ص ١٠٦.
- (٦) الفنون والأساطير في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٩٠.

يتمتع الأول من عالم الوقائع اليومية الفعلي الموصوف بالقار والثابت، ويقابله عالم مستعار هو عالم من الخيال يدرج كبديل ولكنه يبقى "ضمن منطقية تمثيل الواقع ومتقاطع معه، فالكاتبة تسبك ملامح الخيال بصيغة سرد رمزية وحسية في الوقت نفسه وتقابل الخطابين لتضفي صفة العقلانية على اللاعقلانية"<sup>(١)</sup>.

للتأكيد نجد أن سيدي وحدانه وهي المرشحة لتمثيل السيرة الذاتية للكاتبة، والمرشحة - أيضاً - لأن تكون سيرة للمكان المقدس - مكة المكرمة - برغم حساسية وخطورة التماس روائيا مع قداسة هذا المكان تحديداً، فقد منحته هذا البعد العجائبي الطابع، ومنحته أشكالاً وصنوفاً متعددة تاركة لهذا المكون العنان كي يتشكل في نصها كيفما يشاء، مثل خرق القداسة بتوظيف المعتقدات الشعبية والأسطورية والخزعبلات الخارجة عن حدود المنطق والعقلانية، أو بحسب تعبير الكاتبة نفسه "التفاهات التي تقود لأصل وحبكة وجانٍ أو لا تقود"<sup>(٢)</sup>.

ويعد هذا - في منظورنا - تمادياً كبيراً في تشكيل حيلة الأسطورة، كونهينبع من حرص شديد على تعويم عناصر النص في جانب، وجعل أحداثه أكثر لفتاً للانتباه في جانب آخر، لنجدها تصف ما تسرده من حكاية في عبارتها التالية:

"هذه حكاية ألف حيلة وحيلة للإفلات من التعب والشقاء .. فيها الكلمة فوق يد السياف"<sup>(٣)</sup>.

هذه السيرة المكية على نحو ما بدت عليه في سيدي وحدانه تُجرّجراً نحو اللامألوف، وتُنزَعُ انتزاعاً من انتماءاتها الواقعية التقليدية المألوفة، وخروجاً من هذا الحرج غلفت الساردة حكايتها - التي هي حكاية وسيرة جدتها المدعوة جَمُو

(١) مجلة الراوي، لمياء باعشن، فلسفة الانفتاح والتعايش النصي في سيدي وحدانه، عدد ١٩، جدة - نادي

جدة الأدبي، رمضان ١٢٢٩هـ سبتمبر ٢٠٠٨م، ص ١٨٤.

(٢) سيدي وحدانه، ص ١٠.

(٣) سيدي وحدانه، ص ٨٦.



بخرافة معروفة ومألوفة في قصصنا الشعبي هي خرافة حسن الصائغ البصري، والسؤال ما وسيلتها للخروج من حرج تناول الواقعي جداً في سيرة جدتها أو سيرتها أو سيرة أسرتها عبر هذه الحكاية الشعبية المألوفة؟

نحسب أن الجواب في قوة التناص والجدل الدائرين بين حكاية حسن الصائغ البصري وحكاية جمو، حتى إننا نستشعر رغبتها في القول: هذه السيرة إن أردنا لها كشفاً وتجسداً فلا بد لها من مرآة خرافية<sup>(١)</sup>، تمنح ما لا جسد له جسداً وربما بألف رأس، لكل رأس ألف عين ولسان مفهوم لنواطق الأرض وصوامتها<sup>(٢)</sup>.

هكذا تختار حكاية حسن الصائغ البصري من كتاب الخرافات ألف ليلة وليلة وتحديدًا من الليلة الخامسة والثلاثين بعد السبعمئة<sup>(٣)</sup> وهو ما يقودنا إلى أحد أمرين: أنها تريد أن توجد مبررها الخاص لكل ما نتوقع وروده في سردها اللاحق من أمور خارجة عن المنطقية والمعقولة على اعتبار أن حكاية الجدة - جمو - لا يمكن فك سرّها إلا من خلال مرآة خرافية كمرآة حسن البصري ذات البنية المرنة والمألوفة لدى القارئ من خلال الترويج المسبق لها عبر كتاب ألف ليلة وليلة.

نعم إن حسن البصري في تصورها صورة مصغرة لكتاب الليالي، هو يتحول من صيغته المفردة للخرافة إلى صيغته الجمعية المتمثلة في خرافات هذا الكتاب بعمومه، وعليه بات القارئ مهيباً لتصديق جُل ما في حوادث روايتها من غرائب وعجائب بدعوى أنها تستمد مرجعيتها من خرافات الشعوب، وكذلك تفعل سيدي وحدانه.

(١) يرد في الرواية على سبيل المثال لا الحصر قولها "بعثت بفضولك يا حسن البصري تنبش المزيد من سر جمو ومياجان الذي دفن في حياتهما فلم يلتقط أنفاسه قط" رجاء عالم، (سيدي وحدانه، ص ٥٧). ويرد أيضاً "مهلك يا صائغ، بخورك ورسلك، تريد أن تبتز للحكاية ذنبها وتقصرها على التلخيص! إن شئت أن تختم ما كان من جمو فلا تعجب إن قاومتك الحكاية، وربما لجأت للتطويل والمماطلة.." (سيدي وحدانه، ص ١٧٩).

(٢) سيدي وحدانه، ص ٩.

(٣) انظر: ألف ليلة وليلة، الجزء الثالث، بيروت - دار ومكتبة الهلال، د. ط، ١٩٩٩ م، ص ٤٢٣.

أما الأمر الثاني فيأتي متجاوزاً الأول على اعتبار من تبريره لتلك الحوارية الطاغية على سطح النص بين الساردة وبين حسن البصري بأنها حوارية ارتقت لتمثل التجاذب الحقيقي بين كاتب وناقديجري بينهما الحوار التالي: "تطالبني يا بصري بحبكة ثم تترك للفضول أن يجرفك بعيداً، أو هو تجاذب حوار ييسعيد ثنائية شهر يار وشهر زاد حين تحكي وتحكي وما زال شهر يار طالباً المزيد"<sup>(١)</sup>.

وسيرة جمو هذه تتصل اتصالاً مباشراً بسيرة مكة المكان، إلا أن السيرتين يروغان كما يروغ الثعلب، فلا نكاد نتمكن من القبض على حقيقة إلا وتتوه في ثانيا التغريب والالغاز والعتمة، فهوية مكة المكرمة تشبهها رجاء عالم بالبقعة الفسيفسائية المتبدلة بين بشر سود وصفر وحممر وسممر وبييض، لتتأسس غرائبية هذا المكان من قدرته الخارقة على تأليف هذه الاختلافات العرقية في صيغة مجتمعية موحدة، ولا أغرب من ذلك سوى تفسيرها لهذا المزيج البشري المتآلف كنتيجة طبيعية للطاقات الروحية التي يبتها الحرم المكي في نفوس الناس على اختلاف ألوانهم ومشاربهم، فقد "عرفوا عشقاً للبيت لم يترك لهم من درب ولا سبيل إلا إليه .. يتآخون والحجر الأسود ثم يفرقون في شربة حية من الدلاء التي لم تزل حارة من طلعتها من فوهة البئر المقدسة، بعد ذاك الطقس كانت القلوب تتجنح وتخل الهموم وراءها وتطير"<sup>(٢)</sup>.

وإمعاناً في غرائبية هوية مكة تقرر الكاتبة بأسباب تشكل هذه الفسيفساء البشرية، مبتعدة عن السبب الحقيقي وهو توافد الناس من أقطار الدنيا على هذه المدينة المقدسة بدافع زيارة بيتها الحرام فهي ترى أن سمار السمر في مكة جاء من امتزاجهم بطبيعة مدينتهم على اعتبار أن "كل جبال مكة محروقة من براكينها

(١) سيدي وحدانه، ص ٢٤ .

(٢) سيدي وحدانه، ص ١٩ .



القديمة<sup>(١)</sup> وبهذا يتعمق مفهوم الحيلة حين تهرب عالم من ردود الأفعال تجاه هذا التمييز بهذا الحل الغريب العجيب.

خذ تفسيرها الغريب لرجل من بخارى يفترض أن يكون أبيض اللون إلا أنه أصبح الأسود الوحيد في مكة، وقد لا يكون هذا الأمر بغرابة التفسير نفسه الذي وضعته الرواية لسواد هذا الرجل البخاري، فقد قيل إن "أبوه من بخارى وأمه قارات السواد السفلية تحت عوالمنا"<sup>(٢)</sup>، أما البشرة البيضاء فلها تفسيرها اللاواقعي كأن يكون بياض البشرة "معجون من مياه سرية وبخلاصة بياض وسواد قبيلة اندثرت"<sup>(٣)</sup>، والاندثار أو اختفاء السر وغموضه ما هو إلا جزء من الإمكانية الدلالية الشاسعة التي تضيفها الأساطير على تفسيراتها، وهو حل مقبول يعطي لهذه الحيلة قيمة في ذاتها، فما أسهل وأبسط من أن تقول لك الأسطورة: إن السبب في حدوث أمر ما سبب لفه الغموض أو لغز لا حل له.

بين غياب التفسير وحضوره خيط رفيع لدى رجاء عالم كالتفاسير التي تضعها لثيم الواقع الاجتماعي اليومي لهذا المكان الأسر، فلكل ثيمة من ثيمه أسطوريته الخاصة، دفعا لمسألة تعجيب بيئته حتى امتزج الملائكة بالبشر في تكوينه الديموغرافي، يعيشون فيه سواء بسواء على حد ادعاء خطاب يتفقت من الواقع الملموس باتجاه الأسطورة، في ظل يقينية ساكنيها بهذه الحقيقة، حتى أن الأمهات يجنبن بناتهن غسل أي ثياب في يوم الجمعة حتى لا تتجسس الملائكة، أوتزل بمياه الغسل وقت هبوطها لصلاة الجمعة.

من تجليات هذا الامتزاج الديموغرافي العجيب أن سكان مكة البشريين صاروا متقبلين فكرة وجود كائنات أخرى يشاركونهم المكان، وكأن الشخصية المكية اكتسبت قدرة على التعايش بل والتفاعل مع هذه الكائنات العجائبية كأن ترصد

(١) سيدي وحدانه، ص ١٢٨.

(٢) طريق الحرير، ص ٢٨.

(٣) طريق الحرير، ص ١٦٨.

جمو" دخول كائنات غير مرئية للمجالس تعرف وجودها من غمزة لنور الفانوس أو طريقة خافتة بين خشب السحارات القديمة والمؤهلة للرؤيا"<sup>(١)</sup>.

وما هذا إلا لتقريب التصور البعيد والذي سعت الروائية عالم للوصول إليه عبر تقنية تراكم الصور الأسطورية وتلاحقها، وجعلها في المتناول، حتى أن جن وملائكة مكة باتوا مضطرين للتعامل مع المكين بكل أدب واحترام فهم "يستأذنون للدخول"<sup>(٢)</sup>، بل هم يتمثلون "في المكان بلمحة بصر، وكأنها تطلع من رؤوسنا، لكان لها مساكن فينا، ما نفتح حتى تنبثق أجنحة الملائكة خارجة"<sup>(٣)</sup>.

بمثل هذا تتلاعب حيلة الأسطورة على ما خبرته وألفته الكاتبة من ثيم مكة المكرمة، فتحملها كل ما تبتغيه من رسائل، فهل يغيب عن ذاكرة الوعي الجمعي في مكة تلك العلاقة الوطيدة بين مكة والسيول؟ أو ما أحدثته من كوارث وضحايا على مر السنين! إذاً لا يمكن أن تغفل رجاء عالم وهي بصدد سيرة هذا المكان مكوناً أساسياً من مكوناته، ولكن يبقى المعول على طريقة الاستحضار وكيفية التوظيف! فالسيول ظاهرة طبيعية معروفة ولكنها تأتي وفق هذا المنطق العجائبي بآلية مختلفة حين تجتاح مكة المكرمة "فمكة لم يعبرها سيل من السيول إلا وظهر يمتطيه سيدي وحدانه، يعبر أزقتها جنباً إلى جنب مع الفرقى"<sup>(٤)</sup>، وذات مرة

شاهد سيدي وحدانه يركب قطعان البياض ويسوقها بعزائم يا (حي) حتى غاب كأن لم يكن، وغابت سموم وشمس مكة آخر ذيول ديوانه"<sup>(٥)</sup>.

ويتكرس هذا التوظيف الحيلي للسيل حين نتعرف علاقته الوثيقة بمولد سلمى، الجدة التي "ولدت في أذيال سيل إبراهيم الكبير، والذي ذهب بأمها وأبناء

(١) سيدي وحدانه، ص ٨٢.

(٢) سيدي وحدانه، ص ٨٢.

(٣) سيدي وحدانه، ص ٨٢.

(٤) سيدي وحدانه، ص ١٥٥.

(٥) سيدي وحدانه، ص ١٠٧.



عمومتها، وحاضنت عام سيل الوديان الثلاثة والذي ذهب بأبيها ودخل بها العالم من عباءة سيل قيل حفيد العرم"<sup>(١)</sup>، فسلمى هذه ككل سكان مكة لهم مع سيولها حكاية، فهي إن كانت ولدت معه وحاضنت معه فهو لم يتركها يوم زفافها حين قدم "خلف موكب عرسها، وقف على قيد خطوة من مدخل مكة، وشهد العرس، وغازلته المزامير، واشتبتك العصي والطبول"<sup>(٢)</sup>.

فلماذا كل هذه الصور لسيل لا يبارح روايات عالم؟ أليست أقرب دلالاته خلق بُعد آخر للشخصية المكية وأسباب تشكلها، وخلق هوية خاصة بها تتناسب مع ما يحمله المكان من ثراء ديني واجتماعي وجغرافي وتاريخي، امتزج ليُجعل للسيل أسطورة، وللجبل أسطورة، وللطقس أسطورة وأيضا للموت أسطورة كما سنلاحظ في الفقرة التالية التي تشكل فيها الموت شكلا مكيًا خاصا.

نعم، فالموت على أرض مكة مختلف عن الموت في المدن الأخرى، الموت في مكة متواطىء مع النسوة ضد الرجال، وغالباً "ما نجحت المكيات في التعمير وإرسال الرجال مبكرة للمعلاة/مقبرة المكيين، فالموت يا حسن البصري كان متواطئاً بعض الشيء مع الإناث، فغالباً ما تعيق الأرملة من لوعة الفراق لتدرك تلك الحقيقة، حيث الموت لا يقبض اللوعة أكثر مما يقتضيه خلع سلطان وتنصيب آخر"<sup>(٣)</sup>.

وهكذا أيضاً جثامين الموتى التي تسير في جنائز مهيبة تمخر شعاع مكة "كسيل لا يكاد أحد يجرؤ على قطعه حتى لا يجرفه الموت المحمول"<sup>(٤)</sup>، وجنازة ابن الشريف تشهد على هذه الهيبة والأبهة: لأنها كانت "قد دخلت مكة ضحى أمس قادمة من رابغ، في موكب انكسفت له كل مواكب الأعراس، تتبعها خمسون راحلة

(١) طريق الحرير، ص ٩٧.

(٢) طريق الحرير، ص ٩٧.

(٣) سيدي وحدانه، ص ٤٦-٤٧.

(٤) سيدي وحدانه، ص ١٤٢.

منكسة الرؤوس، مُسرّجة بشراشيب الفضة والودع والمنح لا تُمتطى ظهورها<sup>(١)</sup>، وبهذا نلاحظ تحول الجنائز من مألوفيتها المعروفة بها في كل بقاع الأرض إلى حالة من الإدهاش والغرابة لدى هذه الحيلة، فانظر كيف صوّرت المشهد الجنائزي السابق:

"حين رَفَعَت عيني للجثمان لمحت هيئة طائر أخضر عملاق، ويطير نحو جبل الرحمة، مخالفاً غاية المشيعين القاصدين دخول المعلاة لدفن الشريف بجوار قبة جده الأكبر.. ولحقت بالطير الأخضر طليسانات العلماء المدفونين، وروايات الحديث الفواطم ممن لم تأكل أجسادهم الأرض، موتى فانتون واكبوا الطير حتى غيران الرحمة.. ولم يظهر على المشيعين أحساسهم بإفلات الجنازة خارج حدود المعلاة وحوطاتها الشريفة"<sup>(٢)</sup>.

هل تحد قداسة مكة ونسقتها الطاغية الحضور من حرية السارد ومن خيالاته كما يقول أحد الدارسين في تفسيره لهذا المنطق؟، وهل لنا أن نتفق معه في وجهة نظره من أن هذه القداسة التي تفرضها مكة استحضرت من قبل رجاء عالم عن قصد، وباستحضارها لها تتمكن من الدخول مع المكان في محاورة قد تصل حد التمرد عليه، فتأتي بالسيول وبالأولياء الصالحين وبالموت، وتغلف ذلك كله بغطاء عجائبي يجمع بين "الاعتراف بالنسق المسيطر، والاعتراف بأنساق أخرى قادرة على خرق قوانينه"<sup>(٣)</sup>، وهي في واقع الحال مشهديه باحثة عن صورة لا مألوفة تخترق المألوف وتحيد عن واقعيته من خلال آلية قوامها تحريك الجمادات والحيوانات في مكة لتصبح شريكاً استراتيجياً في صنع الحدث وتكوينه.

هي حيل تتقصد إغلاق منافذ ولوج النص على المتلقي وإغراقه بحجب وسواتر

(١) سيدي وحدانه، ص ١٤٢.

(٢) سيدي وحدانه، ص ١٤٢.

(٣) مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، لؤي خليل، "المقدس والمخيال الروائي"، دمشق، المجلد ٢٤

العدد الأول والثاني - ٢٠٠٨م، ص ٢١.



ووسائل تخفٍ ليفتدي غريباً غير مرغوب فيه، ومحاطاً بالأسرار ولكأنه داخل عالم مغلق مشحون بالدلالات المضمرة والمعاني الخفية، والذي يزيد في غرابته جنوحه إلى تأجيج البعد العجائبي، بغية عمل خلط قصدي للأحداث في الذاكرة وبوعي خارجي هو ووعي المؤلف الروائي، .. وبذات التماهي القصدي يسميها المؤلف خرافات حتى يبرر بعدها الأسطوري، وهو رأي يقول به محمد معتصم<sup>(١)</sup>، ومن هذه الرؤى العديدة سننتهي لوضع موجز نقدي للغايات الباعثة على حيلة الأسطورة:

#### أ. تفريع المعنى وتشثيته:

يكون التفريع والتشثيت عبر آلية التأويل، بحيث تعمل هذه الحيلة على فتح منافذ التأويلات على مصراعيها لكل ثيم النص ومقولاته، وهو ما يشثت معنى الخطاب ويبتعد به عن المباشرة والوضوح "فالتأويل غير محدود، وإن محاولة الوصول إلى دلالة نهائية ومنيعة سيؤدي إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لاحصر لها"<sup>(٢)</sup>، وهو ما تبتغيه حيلة الأسطورة والتغريب ولهذا لوحظ كيف أسست رجاء عالم خطابها في سيدي وحدانه على الفيض الأسطوري النابع من أسطورة هرمس، وهو كائن متحول يتبدل على كل هيئة متجسداً في أشكال طارئة، وماهيات لا زمانية متحزراً للتغيير والترحال.."<sup>(٣)</sup>، فبوسعنا القول: إنها أسطورة تتسق في معناها مع ما تترسمه رجاء عالم في حيلة الأسطورة سرداً على اعتبار من أن "السر النهائي في الطقوس الأسطورية الهرمسية يكمن في أن كل شيء يخفي سرًا"<sup>(٤)</sup>، أو كقولها "أترانا نخترع الحجب وكشفها لنستريح للخواتم المخفية عنا"<sup>(٥)</sup>.

(١) محمد معتصم، النص السردي العربي الصيغ والمقومات، الدار البيضاء - المدارس شركة النشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٦٠.

(٢) التأويل بين السيميائية والتفكيكية، مرجع سابق، ص ٣٣.

(٣) فلسفة الانفتاح والتعايش النصي في سيدي وحدانه، مرجع سابق، ص ١٩١.

(٤) سيدي وحدانه، ص ٢١٢.

(٥) التأويل بين السيميائية والتفكيكية، مرجع سابق، ص ٢٤.

ب. تقصي السر الغامض للوجود:

"كل شيء، سواء كان أرضياً أو سماوياً يخفي داخله سرّاً، وكلما تم الكشف عن سر فإن هذا السر سيحيل إلى سر آخر ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي"<sup>(١)</sup> للوجود، قد لا نتمكن من بلوغه إلا هذه الحيلة تساعدنا للتحايل عليه، لاسيما إذا ما طرح الإنسان على ذاته أسئلة وجودية مقلقة، فيهرب من ثقلها على نفسه بمثل هذا الحل، كأن تجعل رجاء عالم لكل عناصر الحياة أسراراً وتواصل الرحلة عبر فك رموز هذه الأسرار، لتحيلها اللحظة التي تتمتع عليها وتستعصي إلى فكرة اللغز الوجودي اللانهائي.

ج. غواية عنصري الأسطورة والتغريب:

في ظل عجز السرد الواقعي عن التعبير عن مقولات متفرعة في ايجاءتها وكثافتها ولا معقوليتها تتنامى الرغبة في الإفادة من طاقات الأسطورة والتغريب بغوايتها وجاذبيتها اللامحدودة "لأن سرد الغرابة كما يقول كرزفسكي - يُنجز كمجازفة لبنيات استدلالية تحمل التناقض والشعور بالغريب غير القابل للقبض، وهو ما يصطلح عليه تودوروف بالحيرة والدهشة، أو ما نسميه بسردية العجيب"<sup>(٢)</sup>، وعلى المنوال نفسه يؤكد روجي كايوا بأن "غياب عنصر الفوق طبيعي يعني غياب الشيء المولد للحيرة والاندهاش"<sup>(٣)</sup>.

أما الأثر الأكثر خطورة في استحضار النص الأسطوري فيبدو ظاهراً في تأكيد ذاته الراوي، لحظة تدخلها السافر في السرد، فحشد هذه الصور الأسطورية لا يعد أمراً اعتباطياً وإنما يحمل في طياته ما يحدد موقفاً ذاتياً لا يقل أهمية عن الموقف الذي نستخلصه من الخطاب الوجداني أو الخطاب المستند إلى مرجعية ثقافية محددة<sup>(٤)</sup>.

(١) المرجع السابق، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٢) شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص ١٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٧.

(٤) روايات عبد الرحمن منيف، مرجع سابق، ص ٧٤.



#### د - تلغيم الحقيقة وتفخيخ الخطاب:

إن تقصد نشر المزيد من الألغام في حقل القراءة هدف مباشر يندرج ضمن قائمة أهداف حيلة الأسطورة والتغريب للواقع المعيش "بمزجه العنيف للواقعي بغير الواقعي وتركيب احتماليين خارجيين، الأول عقلي والآخر لا عقلي بمعنى استثمارها ما هو علمي وما هو ميثولوجي"<sup>(١)</sup>، وانتهاءًهما إلى صدام يهز الحقيقة ويضع المخيلة في حالة انشغال بملاحقة المعنى نتيجة هذا التلغيم والتفخيخ، وهو في غالب الظن مسار جديد لخطاب متحرر من قيود الواقع، تحول إليه الخطاب الوسط كونه انسلخ من المعنى العام المبتذل، وتبرأ من الدلالة القاموسية الثابتة، وهو ما ستقاربه الدراسة في المبحث الثالث المعني بتوجهات خطاب مرحلة الوسط، أما هنا فيمكننا الإفادة من فكرة التعمية والتدليس التي اعتادت بها النصوص الاشهارية تحديداً، فيها تسعى لبلوغ درجة من الإقناع في توجهها الاشهاري، نفسيرها بأنها "إيهام شخص ما بصحة مقولات أو أقوال .. ويؤدي الاعتقاد بصحة هذه المقولات إلى اتخاذ مواقف معينة من الأشياء والأشخاص وأساليب السلوك على حد رأي هانز هيرنجر HansHeringer<sup>(٢)</sup>، ولا شك أن شحذ اللغة كما - فعلت رجاء عالم -

قادرة "على خلق حالة استلاب لمخيل المتلقي، حتى يتمكن من الاحتفاظ بتلك البنية اللسانية في ذاكرته إلى غاية تحقق مبتغى الرسالة"<sup>(٣)</sup>، وهو - بالتأكيد - ما تبحث هذه الحيلة عن تحقيقه.

أما دورهما الاستثنائي في مروي الخطاب فهو ما يشير إلى "نقمة حادة ونزوع إلى هدم الأسس التي أنبنى عليها الواقع من أجل تغييرها"<sup>(٤)</sup>، ولنسمه ذلك الرفض المقنع بالأسطورة الباحث عن احتجاج مهادن أبعد ما يبتغي الوصول إليه أن يضع كل شيء محل تساؤل وإعادة نظر.

(١) شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص ٨.

(٢) محمد خاين، النص الإشهاري، إربد - عالم الكتب الحديث، ط ١، ٢٠١٠م، ص ١٤٢.

(٢) النص الإشهاري، مرجع سابق، ص ١٤٢.

(٤) روايات عبدالرحمن منيف، مرجع سابق، ص ٤١٤.

# المبحث الثالث

## توجهات خطاب المرحلة الثانية

(خطاب البحث والتجاوز)

التوجه الأول  
الخطاب النسوي

التوجه الثاني  
الخطاب التجريبي







## ـ التوجه الأول ـ

### الخطاب النسوي

يتردد أن "المرأة تهوى التفاصيل الدقيقة، وحياتها شبكة من التفاصيل المتلاحقة المتناثرة المتكومة في جهة ما، الخالية في جهة أخرى مثل قطعة عريضة من (الدانتيل) بعروقها وورودها وخيوطها المتشابكة المعقدة...، يهوى الرجال الكتابة عنها أكثر من فهمها"<sup>(١)</sup>.

في العبارة السابقة والمباشرة في خطابها تشير أنثى الفردوس اليباب إلى تفاصيل جنسها المخبوءة وهو ما يستدعي السؤال عن فحوى تلك التفاصيل؟، ومدى ارتهاؤها بخطاب الرواية في ظل تقاعس الرجل - بحسب تعبيرها - عن محاولة فهم تلك التفاصيل وإحاحه - في الوقت نفسه - على الكتابة عنها؟، ثم هل سعت هي في روايتها النسائية لمقارعة الرجل في الكتابة عن جنسها وقضاياها؟.

من حيث المبدأ فإن أي كتابة تتوجه صوب قضايا المرأة الخاصة وتعتني عناية مباشرة بطرحها، وترمي إلى مناصرة المرأة وتحرير إرادتها وإعلان حق مساواتها بالرجل، وليس رفضه أو التعتلي عليه، سواء صدرت هذه المطالبات من قبل الرجل أو المرأة فهي تنضوي تحت إطار ما سمي بـ النسوية.

النسوية التي تعني "الاعتقاد بأن المرأة لا تعامل على قدم المساواة - لأي سبب سوى كونها امرأة - في المجتمع الذي ينظم شؤونه ويحدد أولوياته حسب رؤية الرجل واهتماماته، وفي ظل هذا النموذج الأبوي تصبح المرأة هي كل ما لا يميز الرجل، أو كل ما لا يرضاه لنفسه، فالرجل يتسم بالقوة والمرأة بالضعف، والرجل بالعقلانية والمرأة بالعاطفة، والرجل بالفعل والمرأة بالسلبية وهلم جرا...، ذلك المنظور يقرن

(١) الفردوس اليباب، ص ٧٤ .



المرأة في كل مكان بالسلبية وينكر عليها الحق في دخول الحياة العامة، وفي القيام بدور في الميادين الثقافية على قدم المساواة مع الرجل، ومن هنا يمكن القول بأن النسوية هي حركة تعمل على تغيير هذه الأوضاع لتحقيق تلك المساواة الغائبة<sup>(١)</sup>.

يجيء ترشيح هذه المرحلة لتكون حاملة لواء توجه الخطاب الروائي النسائي السعودي صوب النسوية من خلال دلائل تمت معاينتها وسوف يتم إيضاها لاحقاً، علماً بأن أكثر من دراسة توصلت إلى نتائج شبيهة، فسمروحي الفيصل يرى أن الكوكبة من الروائيات الخليجيات اللاتي جئن بعد سميرة خاشقجي لم يقدمن خطاباً نسوياً مغايراً في بنيته لما قدمته هذه الرائدة "فرواياتهن في الغالب الأعم يحكمها الرجال وتدور حول قضاياهم وليست خالصة لقضية المرأة"<sup>(٢)</sup>.

تترسم الروائية السعودية في مرحلة الوسط طريق هذه الحركة الباحثة عن التغيير، وتصطفي لإحداثها القضايا المثيرة للجدل، كقضية الكتابة بوصفها حقاً من حقوقها المستلبة، وقد تعين عليها لاستعادة هذا الحق العمل على تحريرها من هيمنة الذكور، كأن تتمرد على تبعيتها للغة الذكورية، وتتطلع إلى صنع مسار جديد، يتخذ من نسويتها طابعاً خاصاً له في لغته وقضايا ورؤية خطابيه.

بإسهامها في إحداث مثل هذا التحول يمكن للنسوية أن تحقق ما تأسست لأجله فتصبح تعبيراً فعالاً عن التجربة الشخصية في إطارها الاجتماعي<sup>(٣)</sup>، والتجربة الشخصية هنا مؤطرة في تجربة المرأة<sup>(٤)</sup> من منطلق أن "قيم النساء

(١) سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، القاهرة - المشروع القومي للترجمة، د. ط، ٢٠٠٢م، ص ١٤.

(٢) الرواية الخليجية توصيفات ورؤى، مرجع سابق، ص ١١٤.

(٣) فرجينيا وولف، غرفة تخص المرء وحده، القاهرة - مكتبة مدبولي، ترجمة سميرة رمضان، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٦١.

(٤) يشير الإطار الاجتماعي هنا إلى "التلاحم بين الخاص النسوي والعام الاجتماعي بوصفهما بنيتين متداخلتين تستدعيان التأكيد على علاقة حميمة بينهما لإعطاء الكتابة النسوية معناها الإنساني المنفتح على قضايا الحياة المختلفة" (انظر: حسين المناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، إربد - عالم الكتب بالحديث، د. ط، ٢٠٠٨م، ص ٦٥).

تختلف في كثير من الأحيان عن القيم التي أقامها وصنعها الجنس الآخر<sup>(١)</sup>، ولهذا فإن اقتراب الروائية من تلك القيم المرتبطة بخصوصية جنسها وجعلها ميداناً لكتاباتها هو - بحد ذاته - مؤشر على أهليتها لتكوين خطابها النسوي الخاص.

ولاشك أن المجال الروائي - كما قلنا سابقاً - يتموضع على قمة هرم وسائلها الناجعة لبلوغ ذلك الهدف فهي "خيار أدبي أمثل بالنسبة للمرأة للتعبير عن تجاربها ورؤاها، وللنهوض بالتغيير على مستوى المرجعيات الثقافية والاجتماعية، وللخروج من أسر الأحادية الذكورية إلى أفق التعدد والاختلاف، وذلك من خلال استخدام فخاخ السرد، وتقنيات الكتابة الروائية لإعادة صياغة العالم، وإعادة تنظيم علاقات القوى المتحكمة في توزيع التراتبيات الاجتماعية من وجهة نظر أنثوية"<sup>(٢)</sup>.

بدأ اهتمام الكاتبة السعودية بقضيتها النسوية من هذه المرحلة مسجلة بداية تحول أمكنه تحقيق الاستمرارية في مراحل لاحقة عبر وسيلتين: إما بالوقوف على قضية لم يكن الخطاب على وعي بها، فيعمل على استحداثها في منظومته الخطابية، وإما بالوقوف على قضية سبق له أن طرحها وتناولها، ولكنها كانت مهمشة أو مطروحة على هامشه فيسلط خطابه عليها الضوء بصورة مباشرة.

والحقيقة التي لا بد من تثبيتها والعمل بمقتضاها هي أن المسألة النسوية في الخطاب الروائي السعودي لا يُنكر وجودها فيه - منذ بداياتها الأولى - بيد أنها شغلت فيه مساحات ضئيلة جداً، كرواية هدى الرشيد: غدا سيكون الخميس التي تصدّت لفكرة الزواج التقليدي حين تُجبر المرأة على القبول بأي رجل دون أن تبدي رأياً، أو تُطلق اعتراضاً، وشهدت هذه الرواية أيضاً البدايات المبكرة الخجلى لقضية تحرير المرأة من السلطة الاجتماعية، ولهذا فقد حازت قصب السبق في

(١) غرفة فرجينيا وولف - دراسة في كتابة النساء، مرجع سابق، ص ١٤٣ .

(٢) نساء بلا أمهات - الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ٩٠ .



طرحها، كما لا يجب أن نتجاوز قضية الطلاق التي طرحت كقضية مركزية في رواية بسملة من بحيرات الدموع لـ عائشة أحمد زاهر.

نعم، بحلول هذه المرحلة بدأت رحلة القضية النسوية التحرك من هامش الخطاب إلى متنه لتبرز كواحدة من توجهاته الأساسية، بعد أن كشفت المرحلة عن اهتمام المرأة بذاتها، وبإبرازها من غير وجل أو تردد، وبدأت تظهر على سطح الخطاب قضايا ذات حساسية خاصة في حياة المرأة، كمثّل جدليتها الأبدية، علاقتها بالرجل، ونحسب أن التعرض إلى هذه الجدلية كان من حسناتها. على أقل تقدير. أن أخذت المرحلة على عاتقها فتح جبهة الصراع مع الرجل، ومع كل ما يمثله من سلطات اجتماعية واقتصادية وثقافية وغيرها<sup>(١)</sup>.

نعم، إن مجرد فتح هذه الجبهة ولفت النظر استدعى. وبصورة تلقائية محضّة. سلسلة طويلة من المطالبات كحق المرأة في التحرر من سلطة الرجل وحققها في الحرية الشخصية والاستقلالية وحققها في التعليم، وقائمة الحقوق الطويلة التي كانت وما تزال تدّعي أن الرجل سبب أساسي في حرمانها منها بل ليس سواه.

هكذا فعلت الروائية السعودية حين لم تجد مدخلاً يتسع لعرض قضاياها سوى الرجل وصراعها معه بدافع تراكمات السابق في ذاكرتها: فحولته، جبروته، تسلطه، استلابه، فضوليته، فضلاً عن تلصصه المقيت على نواياها وتفاصيل جسدها وحياتها الخاصة أيضاً، الأمر الذي دعاها لاتخاذها باب الولوج إلى النسوية كحركة مضادة، تتخذ لوجودها موضعاً مقابلاً للذكورية وخطاباً منافحاً يتركز في إعادة الصراع إلى نقطة الصفر بين طرفي تلك الثنائية الضدية الأبدية.

من أمثلة ذلك ما طرحته رواية غدا أنسى لـ أمل شطا بوصفها مثلاً حياً لتلك العلاقة الجدلية وللقضية ذات البعد النسوي أيضاً، فبعد أن فعل ممثّل الذكورة في الرواية السيّد عبد الحميد ما فعله في زوجته الجاوية تيمّا. الجاوية نسبة إلى جزيرة

(١) النسوية في الثقافة والإبداع، مرجع سابق، ص ٢.

جاءة الأندونيسية - والتي تزوجها في إحدى رحلات عمله إلى إندونيسيا فأوقع عليها وعلى ابنتها ألوان الظلم والعذاب بعد هذا كله وجدناها تركن إلى التصالح معه، والذي حدث أن عاد عبد الحميد مستكيناً إلى أحضان تيماء المسكينة، طالباً العفو والغفران وألحَّ عليها لتغفر له خطاياهم، وتصفح عن جرائمه تجاهها، معبراً بعبارات ملؤها الانصياع والندم في قوله:

"تيماء .. أرجوك قولي إنك قد نسيت، قولي إنك قد سامحت، قولي إنك قد غفرت لي طمئن قلبي.

. ونظرت إليه المرأة نظرة طويلة عاتبة وقالت وصوتها يقطر مرارة وحزناً:  
. غداً يا سيدي، غداً أنسى، غداً سأغفر لك.

واحتضن الرجل يديها برفق وقبلهما .. وانسابت دموعه في صمت<sup>(١)</sup>.

نلمس هذه السياسة الخطابية الأنثوية المتصالحة في الكثير من نماذج المرحلة الوسطى التي كان لها فضل رفع شعار الخطاب النسوي وفق سياسة مهادنة الرجل ومسايرته كما كان من المتوقع أيضاً أن لا تكون بداياته التي دُشنت في المرحلة الثانية إلا على مثل هذا التسامح والإذعان، وتسجل من خلاله موقفاً مغايراً لموقف الرجل تجاهها، فموقفه المتطرف في معاملتها قابله بموقف معتدل، فأبدى خطابها النسوي هذا شيئاً من التسامح وإن كان من مبرر لنظرتها التسامحية تلك، فلغرض تحويل صياغة الحياة ومسلّماتها من برائن الدور الخاضع إلى فضاء الدور التشاركي على أقل تقدير.

ومن مظاهر هذه العلاقة الجدلية أيضاً ما تكفلت بطرحه رواية آدم يا سيدي، وتحديداً في موقفها من غيابه وتورايه من حياتها، فهي لم تكف بتضخيم حضوره، بل ضخمت غيابه أيضاً، وتعاطت معه بجدية، وكإشكالية من إشكالياتها، فغيبت الرواية حمزة منذ المفتح، وأتاحت المساحة الحياتية الفارغة

(١) أمل شطا، غداً أنسى، جدة - دار تهامة، د.ط، ١٩٨٠م، ص ٢١٨.



التي تركت من بعده لزوجها عائشة، فاتحة الفرصة أمامها كي تتسيد الموقف وتقود شؤونها وشؤون أسرته بنفسها.

بدا لنا من خلال هذا الصنيع أنها تعيد الزمن إلى لحظته الميثولوجية التي أسست التجمع الإنساني في الأول على قيادة الرجل المحارب الصياد، وبلورته تلقائياً "حول الأم التي شددت عواطفها وحبها ورعايتها الأبناء والبنات حولها في أول وحدة إنسانية متكافئة هي العائلة الأمومية خلية المجتمع الأمومي الأكبر"<sup>(١)</sup>، وبهذا تسلم الرواية الزمن ملكاً للخطاب النسوي ولا غير.

وحين نتساءل عن الكيفية التي قدّمت المرأة من خلالها لحظتها الوجودية تلك، والكيفية التي استثمرت بها غياب الرجل الذي وضعها على المحك في مواجهة حاسمة مع الحياة بخيرها وشرها، فخطاب رواية آدم يا سيدي كفيل بتقديم الجواب، لكونها قدّمت خطاباً مسكوناً بالإذعان لقيمة الرجل ودوره المركزي من قبل المرأة، فتكريس عائشة لغياب حمزة أشعرها باللامان، وهو ما أوقعها في تكريس أذعانها لوجوده واستسلامها وعدم قدرتها على الاستقلال عنه، فحمزة أو لنقل رمز الذكورة هو في رأيها بطل الأبطال، وهو: "الليث الذي أخاف عتاة المجرمين وأقض مضاجعهم، كم كان في بيته حانياً وطيباً ورقيقاً، عشت إلى جواره أنثى مدللة عزيزة، فما أهانني يوماً أو أذل كرامتي وما سمعته يوماً يلعن أو يشتم أو يقذف السباب فإن غضب تغير وجهه وآثر الصمت، كان بليفاً قوياً حتى في صمته"<sup>(٢)</sup>.

وخطابها الذي نفترض توجهه النسوي يعرضه القضية الأنثوية تلك ينتهي بنا إلى نتائج تكرر صورة المرأة المستغرقة في الآخر والكائنة فيه، والتي لا ترى لوجودها وجوداً إلا بتبعيتها له، كالحالة التي تصورها عائشة لزوجها حمزة، لتقول:

(١) زليخة أبوريشة، أنثى اللغة - أوراق في الخطاب والجنس، دمشق، د.ط، ٢٠٠٩م، ص ٦٦.

(٢) آدم .. يا سيدي، ص ١١٦.

"كنت آدم.. وكنت إلى جوارك أنثى متوجة، أنثى تفخر بأنوثتها أمام رجولتك وتسعد بغيرتك، وتتمرد على محبتك"<sup>(١)</sup>، وهذه التبعية المستسلمة للرجل تسير عكس طبيعة النسوية، إلا أنها في قراءات تتخذ مساراً تفسيرياً مغايراً كقراءة فاطمة محمد العلي بتفسيرها أوضاع مماثلة في القصة الكويتية، فاعتبرت تعلق المرأة بزوجها بعد وفاته وإخلاصها لماضيه وعشرته معها بعدم الزواج من آخر، أو اتخاذ قرار الموت من بعده ثورة، ولكنها ثورة معاكسة، تثور فيها الأنثى على الأنوثة ذاتها، أو هي "التمرد على دونية الأنثى وخضوعها للذكر حتى ولو بدافع الحب والوفاء والعشرة السابقة، إنها ثورة نفسية وعضوية تستمد وقودها ونقمتها من تجارب مختزنة عبر آلاف السنين كانت المرأة خلالها تابعة، وهنا نجد الحب مقترنا بالدمار والفناء، ومن ثم لا يكون الخلاص إلا بفهم هذه العلاقة بين الذكر والأنثى، وسحق انفرادية الذكورة، والتشهير بانحرافها وسيادتها"<sup>(٢)</sup>.

ولأن خطابها النسوي - في بواكير عهده - لم يدرك بعد اشتراطات هذه النظرية، ولم يتفهم أبعاد تلك العلاقة الثنائية، علاقة المرأة بالرجل، لذا نجده قد توقف حيالها في واحدٍ من موقفين: موقف استبعاد الرجل وإقصائه الموحية برغبة المرأة في تغليب خطابها وإفساح المجال له لينطلق دون رقابة أو محاسبة، فعائشة الآن هي الممثلة لسلطة الخطاب وهي دلالة تشير مباشرة إلى الخطاب النسوي، موقف آخر يبين عدم قدرة المرأة الكاتبة في هذه المرحلة على الفكاك من هيمنة التعليمات الاجتماعية السائدة، وعدم قدرتها على مواجهتها، ليكون الخنوع مسلكاً ينتهي إليه الخطاب النسوي.

ويمكننا أن نضيف موقفاً ثالثاً يقصر فيه الخطاب النسوي عن بلوغ ما

(١) آدم يا سيدي، ص ١٩٥ .

(٢) فاطمة يوسف العلي، الحراك الاجتماعي الكويتي في القصة القصيرة، دبي - كتاب دبي الثقافية ٢٩ عن

دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، عدد أغسطس ٢٠١٠م، ص ١٥٢. ١٥٢.



يطمح إليه، لما يبديه من التشنج والاحتقان الباديين على بعض المواقف الأنثوية، ك موقف شريفه المرأة البكاءة البائسة، أو المرأة التي وعت الحياة على فوهة بركان فانتهى بها الأمر إلى خطاب نسوي منكسر تتكدس فيه الدموع والآلام والتأوهات والعويل، فصار خطاباً نسوياً انفعالياً، لا همّ له سوى استعراض عذابات امرأة يقدمها للقارئ، واضح أنه لم يكن يبحث عن حلول لقضاياها بقدر ما يسعى للتخفيف من حملها الثقيل على ذاكرته بسردها وبثها بهذا الكم وهذه الكيفية، والفقرة الأولى لساردة الرواية دليل على ما نذهب إليه، فمباشرتها وانفعالياتها وتحيزها اللاواعي لقضيتها الأنثوية كشف عن فحوى الرواية ومسار خطابها منذ الوهلة الأولى حيث تقول:

"ليس هناك أقسى على الإنسان من احساسه بالضعف والذل والتبعية المجبرة التي لا تدل على الطاعة حينما تفرض ظروف الحياة القاسية على الإنسان الرضوخ لها، .. وتجعله يسير في كل الاتجاهات والمنحدرات مسيراً لا مُمخيراً .. فهو لا يقدر على قول نعم أو لا حسب إرادة غيره وإرضاء له"<sup>(١)</sup>.

ولتأكيد هذه الحالة التي تعيشها شريفة - بوصفها امرأة - تتلاحق من حولها المصائب والمصاعب من غير حول ولا قوة فتحرم في صغرها من الدراسة ومن حفظ القرآن، وتُزف إلى رجل خمسيني يعيش خريف عمره، وهي التي تعيش ربيع عمرها وريعيان شبابها، وفوق هذا وذاك تواجه حنقه وامتناعه من مولودها الأنثى الصغيرة التي ما أن تكبر حتى تواجه المصير الأليم نفسه التي واجهته أمها وجدتها من قبل، وفي ذلك إشارة غير مباشرة إلى مصير الشقاء المقترن بسلالة النساء وتوارث أجيالهن الاستلاب تحت "سياط التقاليد والعادات التي تموت باسمها مئات الزهرات من لهيب السموم وحرقة الألم"<sup>(٢)</sup>.

(١) امرأة فوق فوهة بركان، ص ٢.

(٢) امرأة فوق فوهة بركان، ص ٤٩.

تبين لنا أن افتقار هذا الخطاب للعمق الفلسفي لقضيتها النسوية المطروحة، رغم حرصها على طرحها هي النتيجة التي سلّمت بها دراسة لسائلة الموشي حيث عدّته نصاً بيئياً مافتىء "يحاول تفسير مشكلاته وليس تفكيكها أو تغييرها"<sup>(١)</sup>، وخطاباً ارتهن إلى نسق أولي قائم "على توظيف المونولوج الداخلي بممارسة المحكي التفرغي بطريقة تقليدية انحصرت هذه الطريقة في أغلبها في المشاغل الصغيرة، وتفصيل اليومي المعيش في ظواهره"<sup>(٢)</sup>، وتضيف بأن الحسنة الوحيدة لهذا المحكي أنه ولج إلى عالم المرأة ليفرغ مخزونها المأساوي، ونزيد على رأيها بأن مثل هذا القصص وُجدَ ماثلاً في كثير من نماذج المرحلة مثل: درّة من الأحساء وغداً أنسى ورباط الولايا وعيث.

تباينت في علاقتها الجدلية مع الرجل مواقف هذا الخطاب، فإن كان قد ساد في طابعه العام الانكسار لسلطة الرجل ومحاولة مداهنته لم يخل خطابها من مواقف أخرى كما حكته في بعض حقوقها كحقها في الكتابة مثلاً<sup>(٣)</sup>، أو موقفها المتعنت بـ إبداء نبرة الحقد والكراهية لجنسه، فالرجل عدو متربص بها على الموال نفسه الذي تجسد في رواية امرأة فوق فوهة بركان، حين استدعت من التاريخ البشري أبرز الصور الضدية في ثنائية الرجل والمرأة، فالمرأة هي الذبيحة والرجل هو القصاب، وهي الفريسة وهو الوحش، وهي السجينة وهو السجنان، وهي الدمية وهو الطفل والتي نتبينها في الجدول التالي:

(١) الحريم الثقافي، مرجع سابق، ص ٩٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٩٢.

(٣) من هذه المباحكات جس نبض الرجل في موقفه من حقها في الكتابة، فيدور الحوار التالي بين صبا وبين عامر: "هم مم، أنا لا أفهمك أحياناً ولكني أحب ما نفعله، أحبك حين تنادينني، هل تكتبين مثلاً هذا الكلام في قصصك؟

- ليس مهماً أن تفهمني، وليس مهماً أن تعرف ماذا أكتب! المهم أن، أن، آه.. ( الفردوس اليباب، ص ٤١).



النص	الصور التقيضة
"لقد شعرت بأن كرامتها قد جرحت عندما قذف بها في هذه الغرفة ثم أغلق عليها الباب كذبيحة وضعت في حظيرة حتى يأتي قصابها لقصبها".	الذبيحة والقصاب
".. أو كفريسة ضعيفة ألقى بها وحش جائع مفترس".	الفريسة والوحش
"أحست أن الغرفة تحولت إلى زنزانة، هكذا تصورتها أو صورها خيالها عندما رآته يقترب منها رويداً رويداً".	السجينة والسجان
"صارت كالدمية التي لا حول لها ولا قوة .. ولم تعد تقوى إلا على سكب الدموع التي شقّت طريقها إلى محياها الطفولي".	الدمية والطفل

هذه الصور ليست حكراً على الزوج وإنما هي تنسحب على الذكور جميعهم من أفراد الأسرة كالأب والأخ والزوج، فزوجها الخمسيني أحمد نسخة عن والدها، وكلاهما ينتميان إلى قبيلة ذكورية جل أفرادها "أناس تغفل الجهل في قلاع عقولهم، وماتت البصيرة في عيونهم، ورحلت الرحمة من قلوبهم .. فلم يرحموا طفولتها البريئة ولم يفكروا فيما سيؤول إليه مصيرها فيما بعد.."<sup>(١)</sup>.

وإذ نقر بأن هذه التتويجات في توجه خطاب المرأة ينطوي في المجمل تحت مظلة النسوية باعتبارها خطاباً يعتني بقضايا المرأة فلنا أن نقر أيضاً - بأنه خطاب لا يمتلك الرؤية الاستشرافية المستقبلية لوضعية المرأة ولا لهذا القصور، فهو يخل بشرط من شروط النسوية التي برمجت وضعية المرأة المستقبلية في قائمة أهدافها الرئيسية حتى صار مستقبل النساء أحد أهدافها المؤرقة لمريديها، بل بلغ بها الحد أن أسهمت الحركات النسوية المختلفة كالراديكالية والليبرالية والاشتراكية والماركسية في وضع صورة لمجتمع فاضل يفترض أن يخلو من القمع الموجه ضد النساء<sup>(٢)</sup>.

(١) امرأة فوق فوهة بركان، ص ٣.

(٢) خديجة العريزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيروت - بيسان للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٥م، ص ٢٤٥.

وإن كان من رؤية مستقبلية استشرفها هذا الخطاب فلم تكن لتتجاوز تصور المرأة في وضعيتين: امرأة تكرر المصير نفسه للجدّة والأم والحفيدة، وامرأة تتطلع خيالاً لامرأة جديدة بحيث يتم تجسيدها متخيلاً كتابياً دون السعي لتجسيدها واقعاً في الحدث على نحو ما سنراه بعد قليل بين صبا وصديقتها خالدة.

وعلى الرغم من هذا القصور المرصود في النماذج السابقة لم ترض علينا المرحلة بمثل هذا المستوى الكمي الواسع في التعامل مع القضية النسوية، أو حتى في قدرة خطابها على التحول من حيث الوعي به، فأواخر المرحلة الثانية شهدت تحولاً في كيفية طرح النسوي والوعي به، وخير ما يمكنه تمثيل هذه الوضعية الجديدة رواية الفردوس اليباب لـ ليلى الجهني بأخذها الخطاب إلى درجة متقدمة. إلى حد ما. في منظورها النسوي وبعده الفلسفي إن جاز لنا التعبير، ومع هذا فلم يسلم من مثلبة الخنوع للنسق المعتاد في الإبداع النسائي القائم على توظيف المونولوج الداخلي ليصبح التنفيس بممارسة الحكيم هدفاً من أهدافه.

وبصرف النظر عن تلك المثالب يتوجب الاعتراف بقرب هذا النموذج تحديداً من النسوية منذ أن بدأت انطلاقها في هذه المرحلة وتكرست عبر استمرارية ظهور روايات رجاء عالمونورة الغامدي، أو ما سجلته بدرية البشر واميمة الخميس مع التصعد الملحوظ في مؤشر الرسم البياني الدال على تنامي نبرة النسوية في منجز الرواية، بعد أن تسلسل في درجات الغضب والتمرد، ليقدّم "نمطاً نموذجياً" لوضعية الإنسان المقهور الذي يحفره وعيه بقهره إلى البحث عن الخلاص بصيغة ما<sup>(١)</sup>، كأن يتدرج تحرره وخلاصه بعبور المراحل ذاتها التي وضعها علم النفس لحياة الإنسان المقهور أيّا كان ملمح قهره واستلابه، فهناك ثلاث مراحل لا بد له من عبورها، وهي: (٢).

(١) نساء بلا أمهات، مرجع سابق، ٢٦١.

(٢) انظر: مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي - مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، بيروت - المركز

الثقافي العربي، ط٩، ٢٠٠٥م، ص ٤٠-٥٥.



أ. مرحلة القهر والرضوخ: وصورتها رواية امرأة فوق فوهة بركان، وروية رباط الولايا ورواية غدا أنسى وآدم يا سيدي وغيرها.

ب. مرحلة الاضطهاد: وهي تشكل مرحلة وسطى بين حالة الرضوخ وبين الانتفاضة والتمرد، وكأنها مرحلة متداخلة بين الرضوخ وما بعده وبذلك يتحول الرضوخ إلى حالة من التمرد، ونماذجه: روايات رجاء عالمو الفردوس اليباب لـ ليلي الجهني، ورواية أنثى العنكبوت لـ قماشة العليان، وتم اختيار هذه النماذج تحديداً لمراوحتها بين الرغبة في المهادنة والرغبة في التمرد وتتسم بـ "رد الفعل الحرج الذي يتلخص في الخيار بين الاستسلام الذي يكفل حياة تعادل الفناء وبين المقاومة التي تحقق فناء يعادل الحياة"<sup>(١)</sup>.

ج. مرحلة التمرد والمجابهة: وبوادرها الأولى إنما ولدت في أحضان الخطاب الروائي الراهن، بدءاً من بنات الرياض وصولاً إلى نساء المنكروثمن الشوكلاتة والأوبة ولم أعد أبكيوعيون الثعالب وغيرها من الروايات.

هذا التدرج في الوعي بالقضية الذاتية سنصطفي لتأكيد رواية الفردوس اليباب، ولنتخذها ممثلاً لنشوء الخطاب النسوي في الرواية السعودية، بإعلانها الصريح الاحتجاج على ما يمارسه الرجل تجاهها، وفي الوقت نفسه تقتص من قصور وعيها بذاتها كأنثى فتضع أخطاءها في الكفة المقابلة لكفة أخطاء الرجل، وهو ما قلل من حدة نبرة الانتقام والغلو، ورفع من درجة الرؤية المتوازنة في جدلية العلاقة الذكورية الأنثوية.

تلك نقطة تحول هامة جداً على طريق الخطاب النسوي، يحسب إنجازها لـ الفردوس اليباب على وجه الخصوص بإتباعها النهج المعتدل في النظرية النسوية، النهج الذي لم يلزم معتققيه بقلب المعادلة في مسألة التسلط والهيمنة بحيث

(١) نساء بلا امهات، مرجع سابق، ص ٢٦٢.

تأخذ المرأة دور الرجل المتسلط لتحيله ذاتاً مقموعة مهمشة مقهورة، كما هي عليه في الواقع، ولكن تظل رغبتها في تحقيق المساواة الغائبة دافعا لها في تغيير هذه الأوضاع.

الإسهام ذو الطابع النسوي الذي أضافته الفردوس اليباب تمثل في إقرارها باشتراك الرجل والمرأة في الذنب المغترف ضد جنس النساء، وبالتالي فلن يتحقق لها العدل إلا إذا وعت ذاتها وحقوقها وواجباتها أولاً، وتراجع الرجل عن غوغائيته وتعنصره ونظراته الدونية لها ثانياً، وهي رؤية متوازنة تکرست بتضمين الخطاب قضايا مطابقة لما نادى الجهود التي أسست النظرية النسوية لحظة تشكيلها ولحظة ترسخها كمفهوم قائم بذاته، ومنها: مسؤولية الرجل تجاه المرأة ومسؤوليتها تجاه جنسها، وتطلعها للمرأة الجديدة، والغضب الأنثوي كخيار نسوي، والجسد الأنثوي في منظومة الخطاب النسوي.

وقبل أن نفصل في هذه النقاط نود أن نشير إلى ما أشار إليه حامد بن عقيل في دراسته فقه الفوضى مؤيدين موقفه من علاقة الرواية بقضية المرأة، أو لنقل بالخطاب النسوي فهو يذهب إلى ما أقررنا به سابقاً من أن ليلي الجهني ناقشت قضية المرأة بعمق، وهو يضيف في الوقت نفسه ما نؤيده فيه من أن "الرواية لا تأتي لمناقشة هذه القضية بمعزل عن محيطها (الفرد/المجتمع/المدينة/الحضارة)" (١)، وهو تدخل سيتضح أكثر عبر تفصيل النقاط الخمس السابقة تباعاً.

#### أولاً - مسؤولية الرجل تجاه المرأة:

ترى صبا أن ظلماً كبيراً وقع عليها من قبل رجل أحبته وأخلصت لحبه، بيد أنه بقي على ما ألفته عليه من تغطرس وتعالٍ، حيث يكرر دائماً:

(١) حامد بن عقيل، فقه الفوضى - دراسة نقدية تأويلية في رواية الفردوس اليباب للروائية ليلي الجهني،

بيروت - دار الكنوز الأدبية، ط ٢، ٢٠٠٦م، ص ٩٩.



"أتحدّك يا صبا يا فاهمه يا واعية يا (حقّت) الكتب والجرايد، الحب مزبلة يا صبا وأنا ديكها المؤذن، وترى هذا الكلام لقطته من الكتب (حقّتك) مزبلة وأنت دخلتها (برجولك)، قلت لك من البداية ما أحد جبرك"<sup>(١)</sup>.

ف عامر الذي أحبته رجل لا يفهم المرأة من خلال لغة الحب بقدر فهمه للغة الجسد ومتعه، بل ويعامل المرأة المانحة لجسدها كبغي، ولذلك فكل امرأة "تمنح بسهولة لا يمكن أن تكون لرجل واحد"<sup>(٢)</sup> على حد تعبيره.

ويأتي إقصاء عامر واضحاً ودالاً في الوقت نفسه، فشخصيته لا تظهر سوى في الحدث الأول من الرواية ثم تتلاشى تماماً في الأحداث الثلاثة الأخرى، إذ هو لا يعدو على حد تعبير حامد بن عقيل سوى "نتاج فوضوي يخضع لشروط المدنية، وهو عندما يخضع لهذا الشرط لا يمتلك بعداً فلسفياً"<sup>(٣)</sup> يخوله على الأقل لأن يسرد الأحداث من وجهة نظره، ولهذا فعلى عاتقه تقع مسؤولية كبيرة في تلك الفوضى الذي تعيشها المرأة، ولكي نذكر بما سبق الإشارة إليه<sup>(٤)</sup>، نلفت الانتباه إلى حيلة نفي الرجال وإقصائهم كحيلة رئيسية ومتواصلة الحضور، بل والأكثر توظيفاً في الرواية النسائية السعودية على اختلاف مراحلها، إلا أننا نراها في الفردوس الباب توظف بكيفية أوعى مما هي عليه في المرحلة الأولى.

## ثانياً. مسؤوليتها تجاه جنسها،

صبا تقتص من ذاتها وتحمل جزءاً من مسؤولية الانكسار التي هي عليه الآن، والذي أوقعها تحت جبروت الرجل/عامر وفي قبضته الحديدية، فهي في بداية الأمر تلتمس العذر لطفل الخطيئة القابع في أحشائها، وتتضرع إلى الله أن

(١) الفردوس الباب، ص ٧.

(٢) الفردوس الباب، ص ٤٥.

(٣) فقه الفوضى، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٤) انظر حيل مرحلة البدايات السردية حيلة إقصاء الرجل وتحبيده في الفصل الأول مبحث حيل خطاب البدايات السردية.

يخسف بها الأرض، ولما لا طالما اشتركت في الجرم واعترفت بأنه لم يبق ذنب لم ترتكبه، فالذنوب الكثيرة التي ارتكبتها في حق نفسها هي من فعل نفسها الأمارة بالسوء، لذا تواصل البوح معترفة: "أنا التي غافلت الحرس وولجت الفردوس قبل أن يأذن الله لمخلوق"<sup>(١)</sup>.

وصبا حين تغافل الحرس وتلج الفردوس الذي حُضر عليها وعلى غيرها إلى أن يشاء الله، إنما تفعل ذلك بدافع المغامرة، ولكنها مغامرة "مجنونة غير محسوبة النتائج عاقبتها حتماً وخيمة.. أنا وحدي التي تعاميت ومضيت مدفوعة بإغراء التجربة وأي تجربة"<sup>(٢)</sup>. على حد قولها.

### ثالثاً - تطلعها للمرأة الجديدة:

قلنا: إن الرواية النسائية السعودية تطلعت للمرأة الجديدة برسمها للمأساة المتوارثة عبر الأجيال، أما رواية الفردوس اليباب فتتطلع للمرأة الجديدة وتمثلها في صورة صديقتها خالدة، طالبة منها أن لا تكرر المأساة نفسها، لذا تحذر أن لا تحل محلها مستقبلاً في حياة عامر، أو لنقل في مستقبل الذكورية المتعجرفة عامة، لهذا نراها تضع خالدة في قلب الحدث وتسلمها مشعل السرد بعد انتحارها، ولكنها في الوقت نفسه تنقل إليها التجربة المريرة التي عاشتها مع عامر بكل ما يحمله من شرور، لتتماهى هي وخالدة في مآل واحد يحكم مصير وجودهما، ولكن بعد أن تتخذ صبا من الانتحار حلاً لا غاية في الموت، وإنما لغاية التطهير والاغتيال من الذنب، أو هو الانتحار الذي نلتقطه من تعريف إميل دوركهايم EmileDurkheim للانتحار<sup>(٣)</sup>، ومن أنواعه الثلاثة التي وضعها له، وليكن فقدان المعايير النوع الذي

(١) الفردوس اليباب، ص ٦.

(٢) الفردوس اليباب، ص ٦.

(٣) يعرف إميل دوركهايم الانتحار بقوله "كل حالة وفاة تنتج مباشرة أو مداورة، من عمل ايجابي أو سلبي تقوم به الضحية بذاتها وقد كانت على علم بأنه لا بد أن يحدث هذه النتيجة" (انظر: كريستيان بودلو وروجيه استابليه، دوركهايم والانتحار، ترجمة أسامه الحاج، بيروت-مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٩م، ص ٦٦).



رأته صبا دافعاً لانتحارها" فكل شيء يتناقض مع كل شيء، الأحلام مع الواقع، المبادئ مع السلوك، الكلمة مع الفعل، والأنكى تناقض الحاضر مع الماضي<sup>(١)</sup>.

وفي ذلك التوجه تمثل عميق لسمة سائدة في روايات المرأة الجديدة التي أعلنت عنها النظرية النسوية والتي تتخذ "من الانهيار العصبي والجنون والانتحار ثمناً يجب على المرأة الجديدة أن تدفعه مقابل محاولتها الحصول على حريتها"<sup>(٢)</sup>. لذا ف صبا بعد أن تنتحر تضع أنثى بديلة عنها تواصل من خلالها النضال هي. كما قلنا. شخصية صديقتها خالدة، وخالدة يفترض بها أن تكون دال البقاء والديمومة في الرواية، بصفتها "واعية بشرط الحضارة وشرط المدنية وشرط القبيلة، وهذا ما يضمن لها البقاء مقابل موت صديقتها التي لم تع شرط المدنية فلم تستحق الخلود/البقاء على قيد الحياة إلى حين الموت وليس استعجال الموت/انتحاراً"<sup>(٣)</sup>.

من الرائع حقاً أن تعي الأنثى هذا التنامي الحضاري لوعي جنسها، وأن تواصل مسيرة حياتها وفقه، ليصير تلاشي صبا شرطاً لظهور وعي مغاير بالأنوثة وقيمتها تمثل في خالدة البديل الأنثوي الذي نفترض استيعابها الدرس السابق مع عامر، لذا يتوجب منها إكمال مسيرة الأنثى في الحياة بجلادة أكبر، ووفق شرط الوعي والقوة والتحدي، وهو ما حققه خطاب الرواية بالفعل، فقد لاحظنا كيف أن موقف خالدة من عامر لم يكن هو ذاته موقف صبا، والفرق أن خالدة بعد أن انتقلت إليها خبرة صديقتها صبا في عالم الرجال صارت على مقربة من سيكولوجية الرجل ومن مخططاته ومراميه وملتقط من الرواية ما يدل على ذلك حين تقول خالدة:

"كنت أعرف أنه سيعود إليّ في آخر الأمر، لا لأنه يحبني، ولكن لأنه كان

(١) المرجع السابق، ص ٦٦.

(٢) النسوية وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص ١٤.

(٣) فقه الفوضى، مرجع سابق، ص ٢٨.

عاجزاً عن أن يثق بأحد سواي"<sup>(١)</sup>.

وتضيف مبدية قدرة فائقة على التحدي،

"كيف أغفر لرجل ولغ في دماك البريئة حتى لو كان ابن خالتي وخطيبي اللعوب"<sup>(٢)</sup>.

يصل بها هذا إلى التمرد على سلطة رجل لا يعرف الحب ولا الزواج وقداسته، وكان أن اتخذت القرار الأخير بالرفض، وفعلت ما لم يضعه عامر في حسبانها:

"بصقت في وجهه، كنت أريد أن أبصق في وجه العالم بأسره، لحظتها مسح لعابي بطرف كمّه فيما اندفعت:

- سافل حقير، كنت أعرف أن في أعماقك شيئاً مريعاً خراباً، لكني لم أدر أن مرضاً هناك يتآكلك، وخلعت خاتم الخطبة ورميت به وجهه"<sup>(٣)</sup>.

#### رابعاً - الغضب كخيار نسوي،

يتموضع الغضب في النظرية النسوية في مكانة عليا، وتعتبر فرجينيا وولف وهي إحدى رائداتها "الأكثر تألقاً من بين جميع نقاد وأدب النساء والأكثر حساسية تجاه سمة الغضب النسائي"<sup>(٤)</sup>، حيث وصفته بأحد الإيحاءات الدالة على الرغبة الكامنة في التغيير و"الدلالة الإيجابية الوحيدة للوعي النسوي"<sup>(٥)</sup>، وبدونه "لا يصبح هناك أي حافز، أو قوة دافعة أو تقدم مطرد إلى التغيير حتى ولو كانت هناك رغبة في ذلك"<sup>(٦)</sup>، على الرغم مما يعوق غضب المرأة المفترض من حجب

(١) الفردوس اليباب، ص ٦٥.

(٢) الفردوس اليباب، ص ٦٥.

(٣) الفردوس اليباب، ص ٦٥.

(٤) غرفة فرجينيا وولف، مرجع سابق، ص ١٥٧.

(٥) المرجع السابق، ص ١٥٧.

(٦) العنود محمد الشارخ، الغضب الناعم، ترجمة: سامي خشبة، القاهرة - المركز القومي للترجمة، ط ١،

٢٠٠٧م، ص ١٥٧.



التقاليد والعادات، ولهذا فهي حين تغضب يصبح غضبها رمزاً لثورتها وانقلابها على ما ساد وتحجر.

هذا الغضب الناعم - كما يسمى - واكب التطور الطبيعي للوعي المؤيد للنسوية الذي بدوره مرّ في ثلاث مراحل تبعاً للمراحل الثلاث التي تطورت من خلالها النظرية النسوية نفسها وكانت صورة الغضب تتعدل تدريجياً كلما تزايد الوعي النسوي حتى بلغت المرأة في غضبها مرحلة أطراح النعومة في سبيل هذا الغضب الطامح إلى التغيير وقد جسدت صبا في الفردوس اليباب هذه اللحظة الواعية خير تمثيل، لقد أطرحت صبا نعومتها جانباً وعبرت عن غضبها الأنثوي الحقيقي بأكثر من أسلوب، فثارت أولاً على كتبها واضرمت فيها النار واحداً تلو الآخر، لا لغدم قناعتها بجدواها بل لإعلان غضبها على واقع اجتماعي لم يتقبل المرأة المثقفة بدليل أنها لم تكن تجد صداً لذاتها المثقفة، ولم تجد موقفاً لطموحها في حق التشقف وإبداء الرأي لتأتي تفاصيل هذا الغضب بقولها:

"كنت ألقها كتاباً كتاباً، ورائحة الورق المحروق تملأ رئتي والأسماء والأمكنة والسطور كلها تتلظى في الجحيم"<sup>(١)</sup>.

ليس من الهين على الإنسان حرق تاريخه بما يحمله من كتب وأمكنة وسطور وأسماء وذكريات عديدة إلا إذا بلغ به الامتعاض أشده، ووعى في لحظة ما على ماضٍ مغموس في التفاهة والعذابات والخزي، ساعتها يكون الغضب ثورة لا تهوراً وخيبة، ويصبح حرق كل رموز هذا الخزي حلاً لا انكساراً، لهذا فهي لا تكتفي بحرق مكتبتها إنما تحرق ثوب (الدانتيل) الذي كشف لـ عامر - ذات غفلة منها - عن جمالها الأنثوي لأن حرقه لا يشكل حرق مجرد فستان فحسب بل حرق ماضٍ عرفها بالنعومة والاشتهاء من قبل الآخر، فيكون حرقه طقساً تعبيرياً درامياً يدل على غضب كامن في العمق.

(١) الفردوس اليباب، ص ٦٠.

ويزداد الغضب عنفواناً حين تصر هي على حرق هذا الفستان بواسطة الشموع ذاتها التي أضاءته في يوم من الأيام على شاطئ جدة الرملي الساحر آنذاك، ورافقته في لقاءات الرومانسية والحب<sup>(١)</sup>، ولكنها الآن تسلمه لموجة غضب عارمة، معبرة:

"أكوّم الثوب أمامي على الرمل ثم أقرب إحدى الشمعات كي تندلع حرائق الحب، يومض اللهب بغتة وتختلط رائحة القماش المحترق برائحة البحر، تحترق الورود وتحترق القبل والأكاذيب التي تشابكت حول قلبي مثل خيوط (الدانتيل)"<sup>(٢)</sup>.

يحدث ذلك كله بسبب من "الغضب الذي ظل يتورم في الأعماق منذ البارحة، الغضب الذي ظل يكبر ويكبر مثل وحش يلتهم التفاصيل الصغيرة التي مرّت والذكريات والأوراق والرسائل والكتب والشوارع والناس، ولا يتجشأ ولا تنفّس عنه الكلمات ولا حتى الصراخ لا ولا الدمع، أجل كان الغضب الحاقداً يصرخ ملتماعاً..<sup>(٣)</sup>، وكأنه بات مرتهاً بالذوات الأنثوية ومرتباً بها، فالجزء السابق من الرواية لم تعبر به خالدة - صديقة صبا - عن غضب شخصي خاص إنما هو غضب تشترك فيه الإناث جميعاً، وبه يستشعرن إثارة حقيقية لعداء المتسلطين من الذكور، فيتحول من حالة شعورية إلى لافتة احتجاج كبيرة وصريحة من قبل المرأة، يقوى تأثيرها في السرد كلما نوعت الكاتبة في وسائل تعبيرها عنه ظاهراً وباطناً، والظاهر بدا واضحاً بحرق صبا لكتبها وفستانها، أما الباطن منه فيتمثل في السخرية والضحك من الوضع القائم، ونرصد في هذا السياق مشهداً غاية في التأثير لما يخفيه من غضب باطني عارم وراء سخريته المقنعة، ويشي عن سر ذات تغلي كمرجل على الجمر.

(١) تقول في تلك المشاهد الغارقة في الرومانسية "وارتدبت ليلتها (دانتيلاً) سوداء وكان مفتوناً أو أنني كنت غبية، قال: ليكن البحر شاهداً، ولتكن الشموع دليلنا" (الفردوس اليباب، ص ٢٢).

(٢) الفردوس اليباب، ص ٣٠.

(٣) الفردوس اليباب، ص ٦٧ - ٦٨.



يُفتتح هذا المشهد لحظة أن أبدى سائق صبا المدعو حسن إمام - مصري الجنسية - شيئاً من إعجابه بها ورغبته في الارتباط بها فأجابته بلهجة مفرقة في السخرية والألم في آن:

"حسن إمام؟ إيه اللي حذفك الناحية دي؟ بقى بدمتك فيه بشمهندس قد الدنيا يسيب المنصورة عشان يجي يشتغل سواق هنا؟ (.. إيه بتقول؟ إيه يا خويا بتقول أيه؟) (يوه جاتك خيبة .. بتحبني) (هو فيه حاجة اسمها حب؟) (الله يخيلك ما أنت شايفني قدامك أهوه، فتح عينك كويس وشوف آخرة الحب أيه، الحب مزبلة، مش سي عامر برضك كان بيقول كدا من شوية؟) (.. فاكرني بهرج؟ طب بص، أنا حبيت ولعبت بديلي، أيه رأيك؟) (آه والله لعبت بديلي، هتحب وحدة نامت مع راجل، قصدي ديك غيرك) (١).

مثل هذه السخرية المريعة المشحونة غضباً تسهم - بلا شك - في تعميق نسويتها كما فعلت فرجينيا وولف بتحويل كتاباتها اليومية للتعبير عن موقفين متناقضين: "غضبها المتقد على احتقار هؤلاء الرجال لجنسها، ومن ناحية أخرى تشرع مخيلتها بتحويل هذا الغضب إلى أدب جميل مسؤول" (٢)، يراد به استثمار الألم والغضب لا بوصفهما لعنة وإنما بوصفهما مصدراً أساسياً للطاقة الإبداعية، وبكل تجرد نحسب أن ليلي الجهنني وعت هذه الثنائية في الغضب النسوي، لذا أنتجت منه احتجاجاً، وفي الوقت نفسه عبرت به أدبياً بشكل لائق وجميل.

لنعد إلى صبا الكاتبة وننظر في مدى اقترابها جس الكتابة لديها من الخطاب النسوي وتمثلها له، بوصفها كاتبة قصة تتجاوز الكتابة بطرح وعيها النقدي فيما تكتبه في إطار فن القصة، وتطرح هذا الوعي عبر تقنية الميثاقص، فنراها تشير بصورة مباشرة إلى مفهوم تسريد الواقع في تجربتها، فتقول: "إعادة صياغة

(١) الفردوس البياب، ص ٥٠ - ٥١ .

(٢) غرفة فرجينيا وولف، مرجع سابق، ص ١٦٤ .

الواقع كما يقول كتاب القصة والنقاد والمنظرون؟ لكنني لن أعيد صياغة واقعي بل سأعيد إنتاج شرور هذا الواقع..<sup>(١)</sup>

تعطي مثلاً لكيفية صياغة واقعها عبر تسريد المكان، وعبر رغبتها الملحة في الكتابة عنه بعد أن "ركضت في دروب جدة إلى حد الحب، وهانتني على حافة البحر تركض بك الأفكار لحد الكتابة الموجعة المحبطة أحياناً"<sup>(٢)</sup>، فهي مصرة على تكتب وتكتب دون النظر إلى النتيجة، فتلح في أكثر من موضع: "قلت سأكتب عن جدة"<sup>(٣)</sup>، ويتطابق هذا الإصرار في النظرية النسوية استراتيجية عبرت عنها لوسي اريجاري Lucy Irigary بـ "استراتيجية المقاومة من الداخل، أي حل البنية الرمزية باستخدام أدوات هذه البنية نفسها"<sup>(٤)</sup>، وصبا تتخذ رمزا من رموز مجتمعها وهي مدينة جدة بغرض فضح ووضع التناقضات على سطح الخطاب من خلال رمزيتها.

#### خامساً - الجسد الأنثوي في منظومة الخطاب النسوي:

الفردوس اليباب تكاد تكون الرواية السعودية النسائية الأولى التي بدأت انطلاقاً تسريد الجسد الأنثوي، ومنحته بأسبقيتها كل هذه المساحة، وهي إشارة لا بد من التنبيه إليها بوصفها المبادرة الأولى في تسريد الجسد، والأسبق في رواية المرأة السعودية، ثم لآليتها في توظيف حساسية هذا الجسد وكيفية تسريده، فثمة عمق في التناول يحيل على الخطاب النسوي الذي يعطي للجسد الأنثوي أولولة في التناول<sup>(٥)</sup>.

(١) الفردوس اليباب، ص ٤٢.

(٢) الفردوس اليباب، ص ٨١.

(٣) الفردوس اليباب، ص ٥٤.

(٤) النسوية وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص ٢٠٢ - ٢٠٤.

(٥) تبدأ حكاية الجسد في النظرية النسوية منذ "أن فرض ظهور نسوية الموجه الثانية في ستينيات القرن

الفائت على الأجندة السياسية قضايا تتعلق بتحديد النسل وحقوق الإجهاض، أيضاً فإنها شكّلت سياق

مشروع أكثر شمولية عند النساء يستهدف استعادة أجسادهن من سطوة وسوء معاملة الرجال.. ووظف



بإيجاز ألفت أعمال شيوع النسوية الضوء على حقيقة أن النساء تعلمن مراراً العيش بأجساد محملة بأعباء لا تطاق لذا أبدت النسوية "اهتماماً كبيراً بكيفية السيطرة على جسد المرأة في إطار النظام الأبوي"<sup>(١)</sup>، وجيّشت أفكارها للدفاع عن ذلك الجسد ضد تشيئته من قبل الذكور، واهاناتهم واستغلالهم له، وقد اتبعت النظرية النسوية للدفاع عن الجسد وسائل عديدة والفردوس اليباب اتكأت على واحدة منها اتكاءً أساسياً، ونعني بها الوسيلة التي ابتكرتها لوسي إريجاري ووضعتها تحت ما يسمى بـ "ميوعة الحجم أو الحاوية المفتوحة"، أو الحجم الذي لا حدود له في مقابل الحجم المغلق الذي يمكن التحكم فيه للجسد الأنثوي والأموي في مخيلة الرجل"<sup>(٢)</sup>، والغاية من وراء ابتكار هذه الوسيلة هي البحث عن رمز جديد لجسد المرأة بحيث يصبح رمزاً قادراً على مقاومة التعريف الأبوي المعتاد الذي وضع جسد المرأة في خانة الجميل والمتع واللذيذ والمغري والمثير، وهي سمات ربطتها الثقافة الرسمية بالجسد الكلاسيكي "المتسم بالتعالي والعظمة، وهو جسد مغلق وساكن ومكتف بذاته ومتناسق وأملس"<sup>(٣)</sup>.

كان لابد من ابتكار صور مقابلة لتلك الصور المفرقة في المثالية وقد تصدّت إريجاري لخلق تلك الصور، على الأقل كي تقلل من حدة النظرة الأبوية المثالية لجسد الأنثى، فوقع اختيارها أول ما وقع على إحدى الصور القابعة في المخيال الشعبي لصنف من أصناف الجسد الأنثوي الموصوف بالبشاعة واللانظام، ونعني به جسد الساحرات الذي لا يمكن الهيمنة على أبعاده بوصفه جسداً شائهاً وغريباً،

---

التحليلات النسوية للاضطهاد الذي تتعرض له المرأة الجسد في طرح مفهومة أكاديمية للنظام الأبوي .. يضاف إلى ظهور الجسد في نقاش النظام الأبوي بصفة عامة قيام أشياء النسوية بأبحاث أكثر تخصصية في تسليع جسد المرأة في المواد الإباحية والاغتصاب والأمومة البديلة" (الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٥٧-٥٦-٥٥).

(١) النسوية وما بعد النسوية، مرجع سابق، ١٧٨ .

(٢) المرجع السابق، ص ١٧٨ .

(٣) المرجع السابق، ص ١٨ .

والجسد الشائه الغريب جسد "مفتوح وناتئ وغير منتظم، تسيل منه الإفرازات وهو متعدد ومتغير ويرتبط بالثقافة الدنيا غير الرسمية...، كما يرتبط بالمستويات الجسدية الدنيا التي تجمعها بالحيوان والانحطاط والقذى"<sup>(١)</sup>، وهو أمر توخت الفردوس اليباب بكل جدارة، حين لجأت إلى خلق هذه الصورة المغايرة للجسد الممتع الجميل، وترى الدراسة أنها أتقنت اللعبة جيداً، فاقتربت من خطاب نسوي الطابع يعبر عن الغضب، بل قد يأخذنا الحماس لنقول: إن الكاتبة توحيلنا بأنها تتقصد تتبع النظرية النسوية وتمثلها واقعاً<sup>(٢)</sup>.

عبر تلك النقاط الخمس التي فصلنا الحديث فيها وآخرها جسدها الأنثوي المأزوم في صورته المشوهة البشعة، والتي نبني على أثرها سؤالنا التالي:

هل لجوء المرأة إلى مثل تبشيع جسدها وتحطيم أسطورة فتنته عائد إلى حالة اليأس التي انتهت إليها من إمكانية إنصاف الرجل لها، "بعد أن احتفى الرجال منذ آلاف السنين بالفضائل الأنثوية دون أدلة تفيد حصول المرأة على المزيد من الحقوق والحريات"<sup>(٣)</sup>.

الجواب هو أنها تذكر الرجل ممثلاً في عامر وأبناء جنسه بالصورة التي غفل عنها، حين نهشوا هذه الأجساد وتركوها ذاوية في العراء، وبدأت صبا خطوتها الأولى بقولها: "أمد يدي، أتحنس الأشياء من حولي، رطوبة لزجة مقرزة أحياناً، ورائحة تشبه رائحة الدم المالح"<sup>(٤)</sup>، في المقابل فإن انبعاث الرائحة المقرزة من

(١) المرجع السابق، ص ١٨٩.

(٢) نقول إنها تتبع النظرية النسوية على أثر ذلك التطور في الدراسات النسوية التي ركزت في مرحلة ما على: كيف يتم تشويه خبرات المرأة بجسدها عبر القوى الاجتماعية المهيمنة، وهو ما طرحته سوسي أورباخ عام ١٩٨٨م وما طرحته كيم تشرنن عام ١٩٨٢م لمفهوم (الجسد المشوه) وعرضهما مقارنة أصبحت أكثر رواجاً في الأدبيات النسوية، فالمرأة تنجح إلى تشويه جسدها حتى لا تعامل بشكل طائش بوصفها موضوعاً جنسياً...، ولتحظى بالاحترام بطريقة غير مباشرة. (الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٩٥-٩٤).

(٣) الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٩١.

(٤) الفردوس اليباب، ص ١٤.



جسدها تعني بالتأكيد تغييباً تاماً للروائح العطرية التي نضحت من جسدها لحظة لقاء عامر على شاطئ البحر فليس الآن سوى رائحة الدم والعرق، فأين عامر ليلحظ ما كان متوارياً عنه من هذا الجسد الأنثوي المثير آنذاك؟

"يرشح العرق من أعضائي وكائنات مجهولة باردة تدب فوق جسدي وأنت؟ أين أنت؟ لم لا تأخذني إلى البحر"<sup>(١)</sup>، لكأن صبا تؤكد بأن الرجال لا يحضرون بجانب هذا الجسد حين يلفه النتن والقبح، فأين بحر وأي رومانسية؟ ولحظة الولادة أو الإجهاض في أوجها الآن، مع حرص شديد من صبا على تفصيلها إمعاناً في تكريس هذا التوجه النسوي الذي وضع ضمن استراتيجياتها فرض فكرة العمليات البيولوجية لتخفيض بها الكتابة الأدبية قيمة جماليات الجسد الأنثوي التي اشتهر بها في المخيال الجمعي، لذا لن نندهش لحديث صبا عن مسائل الحيض والإجهاض ومسائل الحمل بوصفها السمات البيولوجية المعروفة لجسد المرأة دون الرجل، ومطبوعة بوضوح عليه.

ها هي صبا لحظة الإجهاض تبدي اهتماماً خاصاً بتحليل مادية جسد المرأة وكأنها تستحضر جوليا كريستيفا التي تبنت هذا التوجه ونظرت إليه بنفور في إطار ثقافة الفصل بين الذات النقية<sup>(٢)</sup>، وبين جوانبها المادية المتسمة بالكريه، أي كل "ما ينبذه النظام الاجتماعي خصوصاً السوائل والفضلات التي يخرجها الجسم مثل الدموع والبول والإفرازات الجنسية... إلخ، والتي تعتبر كريهة تبعث على الإحساس بالنفور"<sup>(٣)</sup>، وجميعها صور ماثلة عياناً في تسريد صبا لجسدها وهي بين يدي القابلة:

"بدأ الدم ينزفك إلى الموت والدم بحر مالح بلا مراكب... الدم رائحة

(١) الفردوس الباب، ص ١٥.

(٢) النسوية وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص ١٧٧.

(٣) النسوية وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص ١٨٦.

غريبة تملأ أنفي... تلملم المرأة أشياءها الملوثة ببقع الدم"<sup>(١)</sup>، الدم الذي سأل أصبح هو اللغة المشتركة الوحيدة بين صبا وعامر:

"أليس غريباً أن يكون الدم هو اللغة الوحيدة التي نتخاطب بها معاً؟ .. شهران وأنا أنتظر أن يبرئني الدم من تهمة حملك، لكن الدم غائب وأنت حاضِر، وحين بدأ الدم بالحضور أوشكت أن تغيب، ألا يمكن أن تحضرا معاً أو تغيباً معاً؟"<sup>(٢)</sup>.

وهكذا تطفو على هذا الجسد قيم جديدة ملؤها البشاعة والقذارة بينما تتلاشى مظاهر الفتنة والجمال من عليه ويطفئ حضور الدم ليعلن عن غياب تام للطهر والنقاء.

هذا التوجه المائل إلى النسوية في خطاب مرحلة الوسط يحمل شرف المبادرة ولكنه تمثل روح المرحلة الانتقالية القلقة فوجدناه. حتى وإن حمل بعض ملامح النسوية. غير قادر على تمثيلها التمثيل المقنع، نظراً لعدم تمكنه من أدواته حيالها، فضلاً عن مناخ مجتمعي غير مهياً لاحتضان مثل هذا التوجه بمقولاته الصارمة وثوريته المعهودة، فرجاء عالم ببحثها المضني ورغبتها الجامحة في الخروج عن نسق السائد وطموحها في بناء لغتها الأنثوية الخاصة وجدناها تتوخى الحذر وتتخذ الحيطة، فأثرت التضمنيات على المعلن، والتلميحات على المصرح به، وبقيت أنثى ليلي الجهنّي. وإن جسدت معاناة النساء مع الرجال بخطاب نسوي واع. نجدها تنسحب بهدوء من المعركة بعد أن أفرغت بالحكي كل مخزونها من الوجدع الحريمي، وهي حالة لا يمكن تجاوز وصف رولاند بارت Roland Barthes لها، حين سماها بـ (كروية الانكفاء على الذات في كتابة الرواية)، انكفاء كرّسه. في ظننا. حرص الكاتبات على وضع وسيط يبلغن من خلاله خطابهن النسوي، فالرجل صار وسيطاً في كثير من النماذج، واللغة صارت وسيطاً كما لدى رجاء عالم، وأيضاً التجريب

(١) الفردوس اليباب، ص ٢٤. ٢٥.

(٢) الفردوس اليباب، ص ٣٩.



والأسطورة والتفريب والرموز المحلية وغير ذلك من الوسائط التي لم تتجراً الكاتبة على إلغائها، بل اتخذتها أقنعة لحمايتها، ولهذا تسمى سائلة الموشي نصوص هذه المرحلة بالنصوص ذات الوسيط، وتنتهي في حكمها عليها بكونها نصوصاً ذات هوية ملتبسة<sup>(١)</sup> تمثل نسقاً لهوية مخيبة تسير نحو فنائها، فهي تجسيد جديد وحديث لذهنية شهرزاد على نحو يعاد إلينا في عناوين مختلفة<sup>(٢)</sup>،

وهو حكم يتواءم مع أحكام شبيهة أطلقت سابقاً، فسمروحي الفيصل عدّ الخطاب النسوي في هذا النطاق تعبيراً<sup>(٣)</sup> عن وعي الروائيات الخليجيات بذاتهن، وقضية تحررهن، ولكنه خطاب غير متسق داخلياً، أو أنه لا يعرف الانسجام بحيث يجعل وعي الذات وما يجر إليه من تمرد المرأة ومطالباتها بالحقوق الاجتماعية ينتهي بغير الموت والرضوخ اللذين يدلان على وعي زائف، أو خشية من سطوة المجتمع الخارجي أو خطأ في فهم المصير النسوي في الخطاب الإبداعي المبشر بصورة جديدة للمرأة الخليجية<sup>(٤)</sup>.

(١) الحريم الثقافى، مرجع سابق، ص ٦٥.

(٢) الرواية الخليجية توصيفات ورؤى، مرجع سابق، ص ١١٨.

## التوجه الثاني .

### الخطاب التجريبي

يُفهم التجريب في الفن بصفة عامة بأنه "اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل"<sup>(١)</sup>، أمّا في فن الرواية -تحديداً- فينظر إليه "كسلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم تسعى إلى تجاوز القائم، ووضعه موضع التشكيك، وهكذا تتحد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات على وصفها في المجتمع، هذه الإجابة يجسدها عادة المتكلم داخل الرواية سارداً كان، أو شخصاً من خلال ما يحكيه ويعيشه ومن خلال طرائق تقديمه لذلك المحكي أو المعيش"<sup>(٢)</sup>، وبالتالي فهي لا تأتي اعتباطاً ولا تتولد عن فراغ فعادة ما تكون ناتجة لتحولات تفرزها الحياة ويبلورها الواقع.

في الرواية العربية عامة وفي السعودية خاصة تولدت النزعة التجريبية مع دخول السبعينيات الميلادية لحظة تولد الإحساس بانهايار الذات العربية على المستوى القومي والسياسي، الأمر الذي خلق المبررات اللازمة والمحفزة للإنسان كي يعيد الاعتبار لذاته "عبر السعي نحو خروقات جديدة في النصوص، تحاول تحقيق معادلة الأنا واتخاذ النص كأداة تبتكر واقعاً مختلفاً يُقصي التهميش، ويرفع شأن الذات المغتالة"<sup>(٣)</sup>، والذات الأنثوية العربية لا يمكنها الخروج عن هذا

(١) مجلة آفاق، محمد الكفاط، "التجريب ونصوص المسرح"، العدد ٢، ١٩٨٩م، ص ٢١-٢٢.

(٢) محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، الدار البيضاء - المدارس شركة النشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٧٧.

(٣) عماد البليك، الرواية العربية رحلة البحث عن المعنى، قطر - المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٩٢.



المساق العام، وما أفرزه من روافد أخرى كمثّل ظهور تيار الحداثة الذي كان لمجتمع المملكة العربية السعودية نصيب فيه.

لقد وجدت الكاتبة العربية عامة والسعودية خاصة في مثل هذه الأوضاع مبرراتها الخاصة المتوائمة مع طبيعة المرحلة أولاً، وطبيعتها كأنتى ثانياً، ثم ما يقع على هذه الطبيعة من ضغوط اجتماعية تزيد قناعة بأنها الجنس الأكثر عوزاً واحتياجاً إلى نزعة تأسيس خطاب جديد قائم على كتابة الوعي الضدي وإثارة الشكوك في المفاهيم الراسخة، وقلب عملية التشفير الرمزي التي أسسها النظام الأبوي وثبتها في الذاكرة الجمعية حول جنسها فهي عنده مستودع الخصائص السلبية والمرذولة والدونية ورمز للتشييء.

تَطَلَّب تأسيس الخطاب الأنثوي المغاير تعابير ووسائل ووسائط وسبلاً جديدة عرضنا بعضاً منها في التوجه الخطابى الأول وكان ما عرضناه وسائط متعلقة بالمضامين أكثر من كونها متعلقة بالجانب الفني، والذي خصصناه لهذا التوجه، مع التأكيد على هذه الوسائط بشتى أشكالها تحمل تأثيراً على الخطاب ومقولاته، تعمل هذه الوسائط المؤدية إلى كسر وخلخلة تراتبية البناء الفني إلى "انفتاح النهايات كمعادلة لفضفضة جديدة متعلقة: أمّا بالحرية كهدف مبطن في الخطاب الجديد أو استكمالاً لكسر الشكل كمنهج فني ضد التراتب الذكوري المهيمن حتى على النص كشكل إبداعى"<sup>(١)</sup>، وهو ما دعاها لفرض سُبُل التجديد المتوائمة مع توجهها هذا فتبنّت سياسة فضح المسكوت عنه وتفجيرها، ورواغت في سردها بالانفتاح والتناص مع النصوص الأخرى، وبابتكار شتى أصناف الحيل السردية كاتخاذ العجائبية طريقاً لسرد مُلغز غامض.

وجاء التجريب واحداً من خياراتها تلك محاولة - من خلاله - تحقيق أهدافها

(١) عبدالفتاح صبري، تحولات الخطاب في القصة النسائية الإماراتية، القاهرة - مركز الحضارة العربية،

ط١، ٢٠٠٨م، ص٢٣.

السابقة الذكر، فهو تقنية ووسيط يتشكل على القدر الذي تتطلبه حاجة الكاتبة المتمردة الثائرة وتبتيغيه، وعلى النحو الذي يتطلبه مشروع الكتابة النسائية على افتراض أنه "مشروع انزياح معرفي، انزياح تاريخي يؤسس لتخلخل الرؤى والأحكام الموروثة، ويُفرز مساءلة المستقرات والنهائيات الاجتماعية. الثقافية مفتتحاً أفقاً جديداً"<sup>(١)</sup>.

لربما قَصُرَ وعي الكاتبة عامة بهذا الانزياح الآتي عبر بوابة التجريب أو قُصرت قدراتها الكتابية المستجدة عن ابتكار سبل تحققه على نحو ما نلاحظه في التجربة الروائية السعودية إلا أنه - بصورة عامة - لا يخرج عن كونه موقف جدّة ومفارقة واعتراض، و"انزياح كبير لزاوية النظر وللناظر بكل تجاربه ومخزون، ومن ثم انزياح لمواقع الرؤية والأحكام والتقويمات ولصورة العالم في الوعي المتخيل"<sup>(٢)</sup>.

نضيف إلى ما سبق قوله بأن التجريب يتخذ في الغالب مستويات متعددة<sup>(٣)</sup>، وأن هذه المستويات يمثلها تمثيلاً حقيقياً ذلك التصاعد المرحلي لأي تجربة، على نحو تجربة الرواية النسائية السعودية التي تدرجت فيها هذه المستويات تدرجاً طبيعياً انتقلت عبره الكاتبة السعودية من مستوى إلى آخر، ولا شك أن فن السرد في هذا التدرج الطبيعي صورة مصغرة عن طبيعة التقدم الإنساني القائمة على النظرية الخطئية القائلة بأن "التاريخ الإنساني يصعد من مرحلة إلى أخرى صعوداً وارتقاءً دائماً من المجتمع البسيط إلى المجتمع الأكثر تعقيداً مع إمكانية وجود تنوع أو تعدد في خط التطور هذا"<sup>(٤)</sup>.

(١) خالدة سعيد، في البدء كان المثنى، بيروت - دار الساقي، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ١٨٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٨٤.

(٣) نظر إلى هذه المستويات بوجوه عديدة كالنموذج الذي وصفه محمد عزام بقوله "ووجوه التجريب والتجاوز عدة .. فهناك التجريب المغامر الذي يتجاهل كل ما سبقه من إبداع، كما يتجاهل علاقة المبدع بالقارئ... وهناك التجريب المعتدل الذي يؤسس على إبداع سابق، ويحاول إيجاد صلة مع القارئ تعتمد جماليات مشتركة بين المبدع والقارئ" (انظر: فضاء النص الروائي، مرجع سابق، ص ٧٢).

(٤) سوسيولوجيا الثقافة، مرجع سابق، ص ٢١٤ - ٢١٥.



وإذا لم تخرج الرواية - بحسب ميشيل بوتور Michel Butor - عن كونها بحثاً وأنها "تلعب دوراً ثلاثياً من الكشف والاستكشاف والتكيف"<sup>(١)</sup>، فبالتالي فإن لها مفهوماً لا يقر ولا يسكن، وتطورها - وإن كان متنوعاً أو بسيطاً - لا مفر من حدوثه، فالرواية السعودية أثناء حركة تحديث منتجها انتقلت من المستوى البسيط مروراً بمستوى ثانٍ ثم ثالث، وهذه المستويات تتبع مراحلها التي هي بحكم "ترابطها الشديد وتقارب إحداها من الأخرى، لم تكن متميزة التمايز الكلي، فهي تبدو أحياناً قوية التداخل والتشابك مما يدفع إلى الظن بأنها ملخصة في مرحلة واحدة"<sup>(٢)</sup>.

في بواكير الثمانينيات أو السنوات الأولى للمرحلة الوسطى حققت بعض الروايات النسبة الأدنى التي لم ترتق لأن تكون تجريباً بالمعنى الدقيق للتجريب، فهي - على أقل تقدير - محاولات أولى ذهبت الروائيات من خلالها إلى تغيير طرائق تشكيلهن لعناصر الرواية من أحداث وشخصيات وعنصري زمان ومكان ولغة... إلخ، حتى إن هذا التجديد لم يكن متطرفاً إلى حد إلغاء هذه العناصر، إنما توقف عند حدود إعادة تشكيلها في النص ومسّها مساً طفيفاً، بيد أن الأكثر طرافة وتميزاً في هذه الحقبة هو قصر المسافة التي قطعتها الكاتبة السعودية عبر رحلتها المتدرجة تلك نحو التجريب، فبين تجريبها في مستواه البسيط ومستواه الثاني والثالث لم تستغرق الرحلة أكثر من سبع سنوات على أكثر تقدير، تلك المسافة المحصورة بين انطلاقة رواية غدا أنسى - أمل شطا عام ١٩٨٠ ميلادية وبين صدور رواية صفر - رجاء عالم عام ١٩٨٧ ميلادية، وبالطبع مع مطالعة ما جاء بعدها من نماذج.

يستوجب التأكيد بأن الكاتبة السعودية حين اعتمدت التجريب واحداً من خياراتها رأت فيه غاية ما، تتوافق وفلسفة خطابها في منظوره العام، تظهر هذه

(١) بيسر شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء - دار توبقال للنشر، ط ١، ٢٠٠١ م، ص ١٩١.

(٢) روايات عبد الرحمن منيف من المظهر السير ذاتي إلى الشكل الملحمي، مرجع سابق، ص ١٧.

الغاية في كون التجريب في أبسط معانية إشارة إلى واقع زئبقي يصعب الإمساك به، وذلك بالضبط هو ما تترسم طريقه وتسعى إلى تحقيقه ولها فيه مأرب، يتجسد في تأكيد حداثة واختلاف وجدة خطابها تأكيداً على الجانب الفني من جهة، ومن جهة ثانية استثماراً للإمكانات التي يتيحها التجريب لأخذ خطابها إلى منطقة آمنة في ساحة التخاطب، وقد فصلنا هذا الأمر تحت حيلة الأسطورة والتغريب.

كما لا يتوجب إغفال الآلية المرواغة للتجريب فهي إن أوحى بأن الفن مقصود لذاته وأوحى بتمركز الكتابة حول غاية العمل الأدبي الخلاق بالدرجة الأولى فهي قادرة - في ذات الوقت - على حجب الحمولات الأيديولوجية وتغطية المقولات الجاهزة وتضليل النقود الاجتماعية المباشرة، فضلاً عن ميلها بظاهر الخطاب إلى الحيادية أكثر منه إلى التطرف.

وفق هذه النتائج، كيف يمكن للتجريب أن يعمل في بنية الخطاب ويغير في توجهاته؟ وما الملامح التجريبية التي يمكننا ملاحظتها لتحديد موقف الخطاب؟ حيث من الوارد جداً ومن المتوقع الخطاب وتأثره - بصورة أو بأخرى - مع كل تغير في بُنى النص الثائرة على القواعد والأصول الفنية<sup>(١)</sup>، إلا أن مسألتين وجيهتين تظهران في تحليل الخطاب في النصوص ذات الطابع التجريبي، وتزيدان من صعوبة وخطورة رصد تحولات الخطاب فيها على وجه الخصوص، المسألة الأولى

(١) تحصر دراسة لـ رفيعة الطالعي ما يحدثه التجريب في بنية النص من تغيرات على النحو التالي:  
أ- استخدام أسلوب تداخل الأزمنة وتوزاي الأحداث المتفاوتة زمنياً في زمن سردي واحد واستخدام تقنيتي الاسترجاع والاستباق للتلاعب بالزمن.

ب- التسلسل الزمني للأحداث غير مبني على مبدأ السببية والنتيجة.

ج- تتابع الأحداث يعتمد على منطق خاص بالعمل الروائي نفسه.

د- استخدام أسلوب التداخي الحر والهديان.

هـ- الاعتناء باللغة واعتبارها حدثاً في حد ذاتها.

و- توظيف الغرائبية والأسطورية والرؤى.

ز- تعدد الأصوات السردية والرؤى "رفيعة الطالعي، الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي

في الخليج، مرجع سابق، ص ٦١.



تمس جنس الرواية بوصفه جنساً إشكالياً ينطلق بحسب جان - إيف تادييه - Jean Yves Taddeih من "إثبات إلى نفي ومن حضور مزعج إلى غياب تام ومن ضجيج هائل إلى صمت يكاد يكون تاماً"<sup>(١)</sup>، بمعنى أن نص الرواية مؤسس على اللاتبات، أو أشبه بمشروع تحت الإنجاز لا المؤلف ولا القارئ يستطيع تحديد معالمه، ومسألة كتلك تمثل - في ظننا - محركاً حقيقياً لبنية الخطاب/ خطاب الرواية، أمّا المسألة الثانية فتتعلق من مفهوم الكتابة حال اعتبرت مجالاً استراتيجياً للمقاومة في نظر الكاتبة حينها من المتوقع أن يكون التجريب واحداً من وسائل هذه المقاومة بالنظر إلى مقدرتها على حل البنية الرمزية المهيمنة وزحزحة ما ثبت وتكلس، حتى أن النظرية النسوية كشفت عن "رفض الكاتبات اعتبارهن منفصلات عن الحركة الحداثية، ورأين أن سعي الحداثة إلى كسر التقاليد يشير إلى إمكانية بداية جديدة للمرأة الكاتبة"<sup>(٢)</sup>، كما اعتُبرت كل من "فيرجينيا وولف، دوروتي ريتشاردسون Dorothy Richardson، وكاثارين مانسفيلد Katherine Mansfield، وماي سنكلير May Sinclair رائدات في السعي نحو صياغة قيم جمالية متميزة خاصة بالمرأة، تقوم على أشكال جديدة للتمثيل يمكن أن تُعبّر بصورة أفضل عما يدور في وعي المرأة"<sup>(٣)</sup>، وذلك في مجمله يندرج - حسب زعمنا - ضمن تجديد بنية الخطاب بأثر مباشر من التجريب في مستوياته الثلاثة سابقة الذكر والتي سنتوجه إلى تفصيلها الآن.

يتبين المستوى الأول عبر ذلك الجهد المبذول من قبل الروائية السعودية في تجديدها بنية النص ساعية إلى تحديثها ولتكن انطلاقاً في المستوى البسيط للتحديث من رواية غدا أنسى - أمل شطا بإسنادها السرد إلى روائيين وبناء أحداث روايتها "على التناوب الزماني بين الماضي والحاضر كاسرة نمطية السرد

(١) جان - إيف تادييه، الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمد خير البقاعي، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ٢٠٠٦م، ص ٩.

(٢) النسوية وما بعد النسوية، مرجع سابق، ص ٤١٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٤١٤ - ٤١٥.

وأحادية الرواي<sup>(١)</sup>، وفائدة هذا التعدد في جانب الخطاب هو تعدد وجوه الحقيقة. إن ساغ التعبير. بل وصعوبة القبض عليها بشكل تام ونهائي حتى بعد قراءة الوجوه المتعددة لها<sup>(٢)</sup>.

رفدت الكاتبة هذه الرواية برواية ثانية هي آدم ياسيدي وضمنتها مسعى تجديداً آخر قوامه كسر "نمطية السرد التتابعي للأحداث واعتماد تقنية التناوب الزماني والمونولوج الداخلي واستخدام ضمير المخاطب"<sup>(٣)</sup>، وهي برغم هذه المحاولات التجديدية لم تتجاوز المساس ببعض عناصر الرواية الأساسية، لا بالتطرف حدّ إلغائها أو تحييدها بل بالتوقف عند حدود إعادة تشكيلها في النص لا أكثر.

المستوى الثاني تتمثله وتجسده رواية؛ صفر والفردوس اليباب بتقديمهما تجريباً مُنبِئاً عن سياقه الروائي المحلي لا لكونهما وصلت إلى المستوى المعقد من التقنية، ولكن لإفادتهما من أساليب السرد الجديدة على حد تعبير الدكتور منصور الحازمي الذي يرى أن "رواية؛ صفر تفرغ الشخصية الرئيسية من علاماتها الفارقة وتجعلها مجرد شيء لا يمكن الإيمان به لخلوه من الاسم واللقب والوراثة والوظيفة الاجتماعية والطابع الشخصي كونه مجرد رقم لا أكثر"<sup>(٤)</sup>، وتبدي الفردوس اليباب عبر صنعة اللغة الروائية قدرة بناء لغة شعرية سردية متماسكة، وفضلاً عن اللغة ومحاولة تجديد صورتها نراها تسلم السرد لشخصيتين في الرواية هي شخصية صبا وصديقتها خالدة، وتقيم هذا السرد الثنائي على مبدأ التناوب، فمجرد أن تنتهي صبا من سرد القسم الأول تتكفل خالدة بإكمال القسم الثاني.

(١) البناء الفني في الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٢) جهاد عطا نعيصة، في مشكلات السرد الروائي، دمشق. اتحاد الكتاب العرب، د. ط، ٢٠٠١م، ص ٢٥٢.

(٣) نساء بلا أمهات، مرجع سابق، ص ٢٢١.

(٤) ذاكرة رواية التسعينيات، مرجع سابق، ص ١٥١.



البعد التجريبي لهاتين اللحظتين السرديتين هو المواجهة المباشرة مع نسق السرد التقليدي<sup>(١)</sup>، بمحاولة زحزحته عما ثبت فيه وتكلس، كالمخرج على تراتبية الزمن وعلى أحادية الصوت السردية أو التملص من تعاقبية أسلوب الروي الخطي والتسلسل التراتبي للأحداث.

يتصعد هذا المستوى ليرتقي إلى مستوى متقدم جداً، هو ثالث المستويات وفيه شهدنا نصوصاً لنشهد منفتحة على كل الأجناس التعبيرية والمرجعيات الثقافية والدينية والسياسية، والانفتاح قانون من قوانين التجريب وصورة من صورة، وهو بالضبط ما ترسمته رجاء عالم بنبذها الاستقلال النوعي وتأسيس "القوانين الخاصة والجديدة للرواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النص، من سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف ومن مأزق الكينونة إلى أفق السيرونة"<sup>(٢)</sup>.

يدفعنا لاعتماد هذه الحالة التجريبية لدى رجاء عالم ذلك التراكم والتلاحم المشهودين في صورها التجريبية<sup>(٣)</sup> وعن عمد ومقصدية، مما يشير إلى رغبة

---

(١) يُقصد بالنسق التقليدي "الذي يقدم الحكاية والأحداث بما فيها الشخصيات وعلاقاتها بشكل منظم ومرتب، وهو نسق يقوم على مبدأ السببية والنتيجة، أو العلة والتأثير ويقدم حكاية لأحداثه على أساس التتابع الزمني والمنطقي ويهتم بالوقائع والأشياء والتجارب المباشرة ويرسم الشخصيات ويصور هيئاتها الخارجية كما لو كانت أشخاصاً تاريخيين حقيقتين أو واقعيين، وينقل هذا النسق ذلك كله بلغة تعتمد على الوصف والنقل الدقيق والتوضيح والمباشرة، وهو نسق يتداخل فيه مفهوماً الراوي والسارد والمؤلف الذي لا يجيد التخفي وراء إحدى الشخصيات أو خلف السارد "رفيعة الطالعي، الحب والجسد والحرية، مرجع سابق، ص ٢٥.

(٢) موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، إعداد منصور إبراهيم الحازمي، المجلد الخامس الرواية، الرياض. دار المفردات، ط ١، ٢٠٠١م، ص ٤٤.

(٣) نشير إلى نماذج تجريبية عديدة قدمتها رجاء عالم مثل:

أ- في رواية طريق الحرير وبالإضافة إلى الانفتاح الواضح على الأجناس الأخرى تلجأ عالم إلى ما عرف في البلاغة العربية القديمة بحساب الجمل بحيث تعتمد قيمة رقمية للأحرف الهجائية العربية بحيث نتعرف بتأ إلى تحديد المعنى.

ب - في روايتها مسرى يا رقيب تلجأ إلى خلق نص روائي مواز عبر تقنية اللوحة التشكيلية بتضمينها لوحات أختها الفنانة التشكيلية شادية عالم وجعلها عنصراً من بنية الرواية.

عارمة لدى هذه الكاتبة تحديداً في "التحديث مع الحرص على وضع كل ما هو غريب وعجيب ولا معقول وسحري وخرافي وأسطوري، ربما بهدف إضفاء بعض السمات التي تدفع في المتلقي شعوراً أنه أمام نص مختلف يسعى لمغايرة السائد والمألوف بالنسبة لسياقه التاريخي"<sup>(١)</sup> فوجدناها تستخدم الصور البيانية والرسومات والأشكال الهندسية ولا تتوانى في أحد نصوصها عن فرد مساحة كبيرة للوحات تشكيلية تتداخل مع النص المكتوب وتتقاطع معه أو توظيف الأمثلة والأهازيج الشعبية والفنون الفلكلورية والأبيات الشعرية والحكايات الخرافية والأساطير، وهي لا تتردد في موازنة مساحة الهامش بمساحة المتن باستخدام خط أفقي يقسم الصفحة إلى شطرين .. إلخ.

تقصد ركوب موجة التجريب واتخاذها منهجاً آلية تستمد قوتها من النصوص ذات الطابع الإشهاري التي تتوجه مباشرة لقارئها من خلال عبارات مباشرة مثيرة لانتباهه، ونحسب أن التوجه التجريبي خير من يمثل هذه الحالة لتعمده كسر أفق التوقع ولخروجه عن النسق المألوف، وهذه المقصدية الإشهارية بارزة في سرد رجاء عالم، فكثيراً ما تقصدت كسر الحواجز الفاصلة بينها وبين قارئها بوضعها العلامات الإرشادية والخرائط في طريقه، ومن هذه العلامات الإرشادية قولها: "ستأتيك حكايتي في متن جار وختم محوط، أولهما وثانيهما باطن، والظاهر حديث، والباطن قديم فلا تجمع بقراءتك الحديث لقديمه: ابدأ بالجاري وأقفل بالختم حيث كل زائل يقوم على دائم ومنه يكون انبعائه"<sup>(٢)</sup>.

---

جاء في سيدي وحدانه نرى نماذج الأشكال البيانية والهندسية ومجموعة الرسومات وقد لعبت دورها الكبير في صنع دلالات النص.

د في روايتها حبي تبني روايتين واحدة نتبع أحداثها في المتن وأخرى في الحاشية ونشير إلى ذلك التقسيم صراحة في بداية النص حاثّة القارئ على التنبيه إلى شأن الفصل بينهما.

(١) الفنون الأساطيرية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٩٠.

(٢) رجاء عالم، حبي، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٥.



وتقول في لوحة إرشادية ثانية: "لا نتصحك أيها القارئ العزيز بقراءة الصفحة كاملة، نتصحك بقراءة المتن مستقلاً عن الهامش أو بقراءة الهامش مستقلاً عن المتن"<sup>(١)</sup>.

وكمثل النصوص الإشهارية التي تتكئ كثيراً على الترويج لمنتجها وجذب المستهلك إلى حياضها أفادت رجاء عالم من هذه اللغة الإشهارية الترويجية ووظفتها لتوريط قارئها في منتجها الروائي بقولها:

"ما سأرويهِ لم يقع قط في أحباري التي صارت نحلة تلملم الرحيق من تويجات الحلم والواقع والبرزخ والشهادة"<sup>(٢)</sup>.

معنى ما تقدم: أننا حيال مرحلة تعتبر الأولى في حمل لواء التجديد باعتناق نماذجها الروائية. بنسب متفاوتة كما أوضحنا. المبادئ الأساسية التي قامت عليها الرواية الجديدة حين ظهورها في فرنسا لأول مرة، وذلك في أوائل خمسينيات القرن العشرين الميلادي، من كونها - حسب تعبير بانغو Bango - "مدرسة للرفض"<sup>(٣)</sup>، وإنها الرواية التي "تريد نفسها ممارسة للشك حتى لو ظل موضوع ذلك الشك بالضرورة غامضاً بالنسبة لها"<sup>(٤)</sup>، وهي في مجملها "ليست كتابة لمغامرة بل مغامرة لكتابة"<sup>(٥)</sup>.

ما ينبغي لنا الانتهاء إليه ذلك الأثر الذي يمكن للتجريب إحداثه في الخطاب، والتحول الذي يمكننا رصد فعلية في خطاب المعتنقين للتجريب في الرواية النسائية السعودية، فهل من أثر حقيقي أحدثه التجريب في بنية خطاب هذه المرحلة؟

(١) حبي، ص ٥.

(٢) سيدي وحدانه، ص ١٢٢.

(٣) مدخل إلى نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ٢١.

(٤) المرجع السابق، ص ٢١١.

(٥) المرجع السابق، ص ٢١١.

لنبدأ بأثر المستوى الأول من التجريب ومدى فاعلية هذه الممارسة البسيطة. بحسب تصنيف الدراسة لها - على تغيير بنية الخطاب، ولنعد مباشرة إلى مثالنا السابق المتمثل في رواية غدا أنسى، والتي تقدّمت إلى التجديد على استحياء، فقط بمخالفتها عرف الرواية التقليدية في عنصر الراوي، بما يمثله في الخطاب من زاوية رؤية وموقع يتخيرهما الكاتب لموضوعه، وغالباً ما تتخذ الرواية التقليدية لهذه الزاوية راوياً عليمًا مهيمناً لا يمكنه من جراءة تسلطه خلق تلك المسافة اللازمة والضرورية بينه وبين من يتحدث عنهم من شخصيات أو بينه وبين الكاتب الحقيقيا وفي الحالتين يصبح هو المالك الشرعي الأوحّد لوجهة النظر الروائية.

هذه الرؤية الأحادية هي ما تسعى غداً أنسى إلى تغييره متأملة عزل الراوي الأوحّد ووجهة نظره الأحادية أيضاً وإتاحة المجال لخطاب متعدد الرؤى ووجهات النظر بتكثيرها للرواة وللأصوات الروائية، وهنا يجد الخطاب مبتغاه ومساحته المؤهلة للتغيير، فبمجرد أن تسعى الرواية إلى تشكيل خطابها على نحو متعدد يمزج بين أطراف عدة، فهي إذن بحسب جيرار جينيت تقترب من "خرق مؤقت للشفرة التي تتحكم في هذا السياق"<sup>(١)</sup>.

يخلق هذا الخرق بعده الفكري الجديد بجعله الرواية رواية أصوات لا رواية صوت واحد، ورواية الأصوات "تمنح شخصها حرية تعبيرية وتكافؤ في الرأي مما يجعل الرواية حافلة بوجهات نظر داخلية نتيجة للتعددية الصوتية التي تشمل بدورها نوعاً من التوتر المقصود داخل هذه الروايات، فتعكس وجهات النظر التباين الفكري والأيدولوجي والفلسفي داخل مجتمع الرواية"<sup>(٢)</sup>.

وإذا شئنا الزيادة فإن الخروج على نسق أحادية الراوي لا تترك أثراً في تنوع الخطاب فحسب وإنما تشي بتحول تغير طرائق السرد لتتراوح بين السارد الخارجي

(١) خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

(٢) محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دمشق - اتحاد الكتاب العرب، د. ط،

٢٠٠٠م، ص ٢١.



والأنا، عوضاً عن هيمنة الراوي العليم التي لوحظت هيمنتها على خطاب مرحلة البدايات، وهو تغيير يدخل في حكم التحديث بمحاولة الانتقال من السائد والمعتاد إلى الأكثر حداثة وجدة ليصبح التركيب عوضاً عن السرد التقليدي الذي يعتمد التسلسل الطبيعي وإلى السارد الذاتي المُسَرَّح<sup>(١)</sup> عوضاً عن السارد كلي العلم.

مثل هذا التنوع يمثل - في ظننا - الباب الأكثر رحابة لصنع ديناميكية خاصة للخطاب الروائي المضاد بما يمتلكه من قدرة على إبراز تعددية وجهات النظر "نتيجة انشغال الروائي بإعادة توزيع الأضواء على القيم الثابتة والأخرى المتحولة والمناهضة أيضاً"<sup>(٢)</sup>، لا كما كان في سابق عهده منشغلاً بإعادة إنتاج ثوابت القيم الفكرية الشائعة بحماس أتاح له مساحات الاستطراد أو الخطابية الزاعقة، وإحالاته بوقاً لتوجهات وعظية وأيديولوجية صاخبة.

بالتأكيد لن يحتمل التجديد في مستواه البسيط هذا الرؤية المعمقة للتجديد في مستواه المتجاوز كون ما قدمته أمل شطا - على سبيل المثال - ما يزال محتفظاً بالمسحة التقليدية وبمقولات خطابها السائد، علماً بأن الدراسة تصر على أن ملامح التجديد حتى وإن بدت مبسطة فلا بد وأن تحمل في تلافيفها الخفية بذرة هذا التوجه الجديد في خطاب الرواية النسائية السعودية، توجه خطاب التجريب والبحث والتجاوز، والذي إن تحفظنا على قوة تحوله في هذه النماذج لا يمكننا - أبداً - إنكار شرعية وجوده وقوة حضوره في مشروع رجاء عالم، بوصفه الأنموذج الحي للخطاب التجريبي والمتجاوز في مسيرة هذه الرواية.

(١) الرواة المُسَرَّحون: مصطلح سكه واين بوث حين ناقش الاختلافات الأكثر أهمية لتأثير السرد، فرأى أنها تعتمد بالدرجة الأولى على "ما إذا كان الراوي ممسرحاً بطريقته الخاصة، وعلى ما إذا كان يشارك المؤلف في معتقداته وصفاته" ويقابل واين بوث الرواة الممسرحين والمسرحة المقصودة، ويرى أن تتجه الرواية إلى "مسرحة روايتها بصورة كلية صانعة منهم شخصيات تنبض بالحياة مثل أولئك الذين تخبرنا عنهم" (انظر: واين بوث، بلاغة الفن القصصي، ترجمة أحمد خليل عردات وعلي أحمد الغامدي، الرياض - كلية الآداب بجامعة الملك سعود، د.ط، ١٩٩٤م، ص ١٧٥-١٧٦).

(٢) وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، مرجع سابق، ص ٢٤.

التجريب في الجانب الأسطوري. على سبيل المثال. في مشروعها محاولة لمس بنية النص بالدرجة الأولى بيد أنها تشكله ليعطي دلالة فكرية، فيبدو كخطاب جديد تهدف منه إلى قراءة العالم من حولها قراءة أسطورية، وإلى فتح فضاءات التأويل وتوسيع فرضياته كما أنها تعيد الخطابات المنبثقة في واقعها المعيش دينياً وسياسياً واجتماعياً وثقافياً إلى فطريته وطهارته، بتأكيدا أصوله القديمة الصافية التي قد تغور إلى زمن النماذج العليا وهي بهذا التذكير تدق أجراساً لم يعتد الخطاب في سابقه التماس معها، فمكة المكرمة لا تحضر بوصفها المدينة الدينية الحاضرة فقط بل تتداخل قداساتها ومكانتها الدينية العظيمة مع قضايا المجتمع من حولها، ويمتد حضورها أسطورياً أناساً ومناخاً وجغرافية حتى وإن سعت الكاتبة إلى إخفاء هذه المقاصد.

ولعلنا ندرك أثر الوظيفة الموكولة إلى التجريب على الخطاب من خلال استحضار مرجعيات اللون الأسود الأسطورية في روايات رجاء عالم وكيف توثقت العلاقة بينه وبين مكة تحديداً، فاتحة أفق القارئ ليصنع من دلالات هذه العلاقة ما يشاء، فسواد بعض ساكني مكة له مصادره كما سبق وأن أوضحنا في حيلة الأسطورة كحيلة من حيل هذه المرحلة، ولنقس على ذلك المساحة الكبيرة التي يحتلها السواد شاملة الغربان السود والكلاب السود والخراف والثعابين والسحرة ليصبح السواد قاسماً مشتركاً في مكة المكرمة: بشرها وكائناتها ومعالمها.

وإذا ما أخذنا من سواد اللون وطرحناه عبر شريحة الأفارقة السود الذين تخلفوا في مواسم الحج واستقروا في الحجاز، وسعوا جاهدين للانصهار في المجتمع السعودي فيمكننا قياس النقلة النوعية التي حدثت لخطاب الرواية السعودية في مقاربة هذه القضية، فرجاء عالم وغيرها. كما هو ملاحظ. تطرح قضايا هذه الفئة بشيء من الحذر والحيطه بل وتبتكر لها الحيل، حتى أن عبارة "قارات السواد السفلية تحت عوالمنا تتأول لأكثر من معنى: فقد تكون قارة أفريقيا، وقد تكون إشارة لأماكن الجن، وبهذا هي لا تصرح بالسواد المقصود إلا أن تناول



المباشر لهذه الفئة يأتي مع قدوم المرحلة الثالثة مسجلاً للخطاب شيئاً من التحول في معيارية جراته لتناول قضايا ذات حساسية كتلك، فلم تتردد كاتبات كثر مثل ليلي الجهني التي جعلت رواية جاهلية "ميداناً لمواجهة الخطاب العرقي بين خطاب السود والمجتمع السعودي، وهو ما اعتبرناه صورة من صور تحولات الخطاب الروائي.

وبالعودة لإحالتها على المرجعيات المختلفة كالمراجعيات التاريخية والدينية تعرج عالم على ذكر قصة آدم وزوجه التي تتخذ مسمى عائشة في هذا النص، ثم تعريجها على ذكر مكانهما المقدس وحكاية إنجابهما، وما ذلك كله سوى ترميزات تشير إلى أسطورة الخلق والتكوين، فآدم الرواية هو أبو البشرية، آدم الذي "قضى عمره في تلك اللوحة التي تصور فيها الطين والحجر والكون في صورته الأولية قبل أن تتشكل لجسد عائشة المعشوقة المثالية وأنه واحد من جسد البوابة" (١) علماً بأن عائشة تسكن مكة، وهنا يتسع نطاق الخطاب ليتجاوز نطاق خصوصيته إلى مساحة ذات بعد إنساني أشمل، فيلاحق "الرؤية الإنسانية العميقة المتماسكة التي تحل جوهر الفعل الإنساني والحياة الإنسانية" (٢)، ولا شك أنه يقوى أثراً بانطلاقته من قضايا خاصة منفتحة بها على تلك الأبعاد والمشاركات الإنسانية.

وأخيراً نقول في ختام الفصل الثاني من الباب الأول أن المرحلة الثانية بكل ما تضمنته من سمات وآليات مواجهة وتوجهات خطابية مرحلة انتقالية استمدت تحولاتها أهميتها من كونها وقعت وسطاً بين مرحلتين: البدايات والراهن، فشكّلت بتوسطها حلقة وصل بينهما، آخذة من سابقتها ومهيئة للاحقتها، إضافة إلى حالة القلق التي وسمتها كملح رئيسي نظير الظرف الاجتماعي المتغير، حيث انتقل المجتمع من ظرف إلى آخر مما أسهم في تشكيل خطاب روائي قلق مجرب متمرد

(١) رجاء عالم، موقد الطير، ص ٦٤.

(٢) إبراهيم السعافين، تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، رام الله - دار الشروق للنشر والتوزيع،

ط ١، ١٩٩٧م، ص ١٠٠.

أحياناً، باحث بصورة عامة عن تجاوز ما ثبت واستقر في سابقه، وهو ما ينتهي بنا إلى ترسيمة نهائية فيها تتضح صورة الخطاب الروائي النسائي في مرحلة الوسط وهي على النحو الواضح في الجدول التالي:

السمات العامة لخطاب المرحلة الثانية	حيل خطابها السردية	توجهات خطابها الرئيسية
أ. توطين الخطاب النسائي. ب. تسريد الواقع. ج. قلق البحث ورغبة التجاوز.	أ. مراوغة الخطاب وتمويهه. ب. أسطرة الواقع وتغريبه.	أ. الخطاب النسوي. ب. الخطاب التجريبي.

وبهذا نكون مهيين للولوج مباشرة في راهن الخطاب الروائي النسائي في المملكة العربية السعودية الذي خصصت له الدراسة الباب الثاني بأكمله.





# **الباب الثاني**

## **الخطاب الروائي في المرحلة الثالثة (خطاب الراهن)**

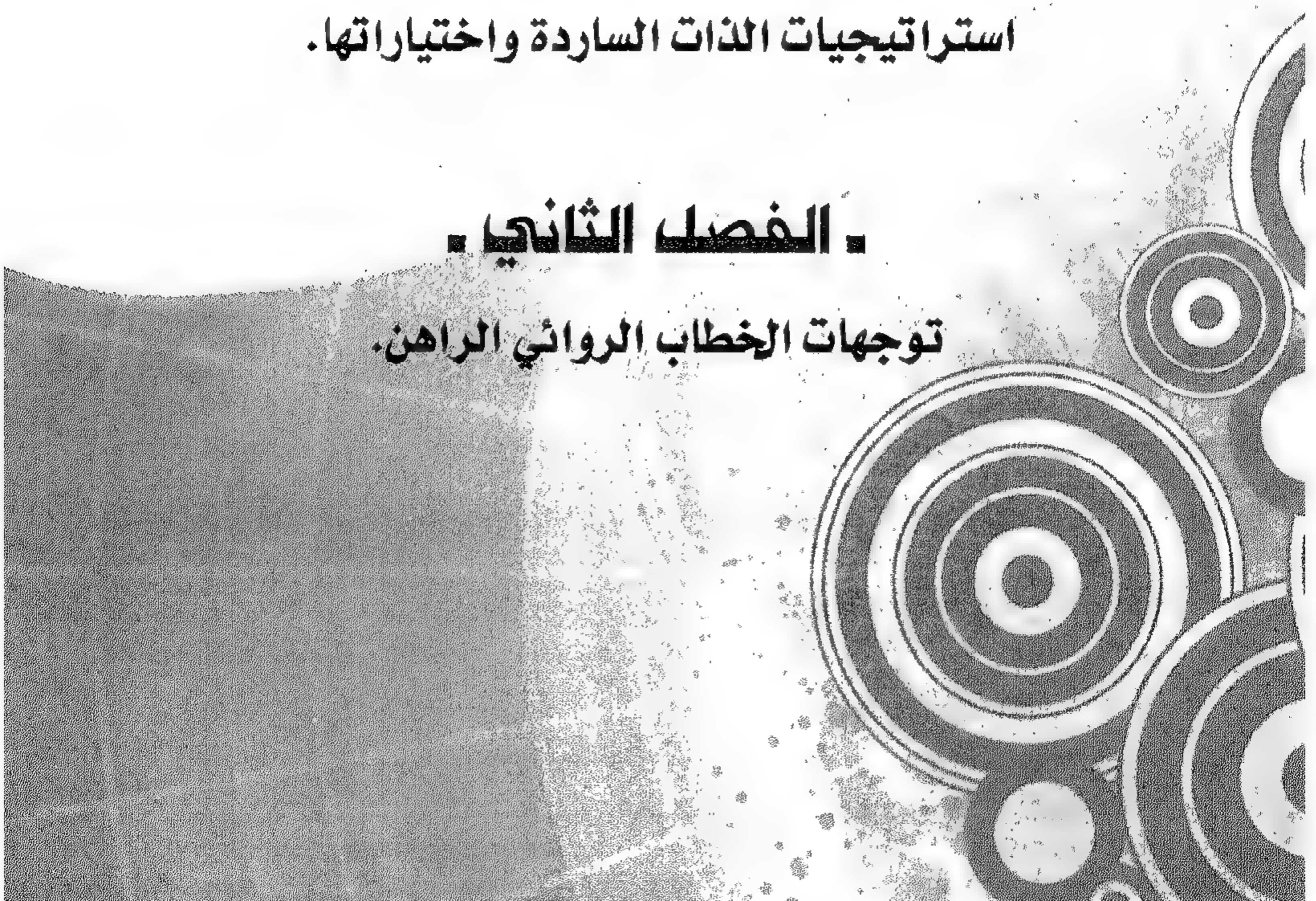
**ـ مدخل الباب الثاني ـ**

### **ـ الفصل الأول ـ**

**استراتيجيات الذات الساردة واختياراتها.**

### **ـ الفصل الثاني ـ**

**توجهات الخطاب الروائي الراهن.**







## مدخل الباب الثاني

نتطرق في هذا الباب لمرحلة تكفلت بإثارة العديد والعديد من الأسئلة على مختلف أصعدة ومجالات خطاب المجتمع السعودي، ونعني الفترة الممتدة من العام ٢٠٠١م حتى نهاية عام ٢٠٠٩م، وهو العام الذي انتهت عنده الدراسة في مقاربتها خطاب الرواية النسائية السعودية بكمها الروائي اللامعهود، فنتاجها خلال الفترة المذكورة قارب مائة وثلاث عشرة رواية، وهو تحول في مستوى الكم علينا أن نعتني به لأهميته الخاصة في تكثيف مقولات الخطاب وتدعيم توجهاته العامة.

إذن، إن أول ما يسترعي الاهتمام ذلك الحضور المكثف واللافت للراويات السعوديات. منتجات الخطاب. من حيث كثافة الإنتاج الروائي الذي تفوق فيه صوتهن على صوت الروائي الرجل، ثم من حيث الحضور الاجتماعي والإعلامي والثقافي، وهما أمران دفعا بخطاب رواية هذه المرحلة. النسائي تحديداً. للترقي لمستوى الخطاب المثير للجدل والاختلاف من حوله، فعقدت فيه المنتديات والملتقيات النقدية التي انتهت واحد منها<sup>(١)</sup> إلى نتيجة دالة على التحول عبّر عنها بقوله:

"لاحظ الملتقى أن القصة النسوية الجديدة قد فارقت التخوم التقليدية وشارفت عوالم جديدة متسقة مع التبدلات الاجتماعية ضمن السياق الاقتصادي الجديد"<sup>(٢)</sup>.

والسياقات المتداخلة التي أحاطت بخطاب المرحلة الراهنة تحديداً عديدة، ولا يمكننا إغفال دورها وتأثيرها فيه، وذلك أمر لا محالة واقع إذا ما أخذنا بمفهوم القطيعة الاستمولوجية، أي أن لكل حقبة أو عصر تاريخي بنيته المعرفية الثابتة،

(١) كندوة القصة الخليجية النسوية الجديدة التي نظمتها دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، وهو ملتقى

الشارقة الثاني للقصة التي عقد من ٧.٥ يونيو ٢٠٠٧م.

(٢) القصة الخليجية النسوية الجديدة. وقائع ندوة علمية، مرجع سابق، ص ٢٦٧.



ثم أن "كل مرحلة تاريخية تفرز قوى اجتماعية حيّة وفعالة تختصر بنضجها وطموحاتها الثورية الحقبة الزمنية، وتعكس الروح العامة السارية، والمبدع العظيم . لاسيما الروائي. هو الذي يجسد هذه القوى تجسيداً كلياً"<sup>(١)</sup>، وهو تأكيد على قوة العلاقة بين الواقع المعيش وبين منتج الخطاب.

مبدئياً نرى أن الخطاب الروائي السعودي الراهن يحمل بين طياته حالة إبداعية توحى بتداخل كبير بينها وبين واقع المجتمع السعودي وظرفه العام، وإذ نقول بهذه النتيجة المسبقة إنما نستحضر نتائج توصلت إليها بعض الدراسات السابقة على هذه الدراسة في الحقل نفسه، كدراسة لـ حسن النعمي وانتهى فيها إلى أن ما حلّ بالمجتمع السعودي من تحولات متأخرة هي بمثابة التربة التي غذت الحركة الروائية السعودية على اعتبار أن "أي تحول في مسار الرواية وفي الموضوعات الروائية المختلفة أو جماليات السرد وتطورها من مرحلة إلى أخرى .. تحيل الرواية نوعاً أدبياً تلده التجارب الاجتماعية ومدى عمقها، وتغذي نموه التحولات الكبرى، حتى أنها قد تغير من تكوينه الجمالي والمعرفي"<sup>(٢)</sup>، وعدّها معجب الزهراني "المؤشر القوي على أن وضعية اجتماعية بأكملها بدأت تغري كثيرين وكثيرات بالكتابة عنها"<sup>(٣)</sup>، وهي ذات النتيجة التي انتهت إليها دراسة عبد الرحمن بن محمد الوهابي بعد أن قاربت النص الروائي النسائي السعودي وعلاقته بالمتغير الثقافي في السعودية، فأكد "أن الرواية هي الأنموذج الفني الأكثر وضوحاً الذي يقدم مقداراً دقيقاً من التغيرات والتطورات داخل المجتمع"<sup>(٤)</sup>، وهي - كما نراها - في المرحلة الراهنة ذلك الحيز التفاعلي الفسيح مع المجتمع، اتضح من خلاله مدى تأثير جنسها الأدبي بمختلف التحولات الاجتماعية والثقافية والإعلامية وتفاعله الكبير مع حركة التاريخ.

- (١) المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، مرجع سابق، ص ٤٠.
- (٢) صحيفة الجزيرة، حسن النعمي، "الرواية السعودية مسيرة بين إيقاعين"، الرياض. الملحق الثقافي الأسبوعي، عدد ١١٠، الاثنين ١٢ جون ٢٠٠٥م.
- (٣) من الركام إلى التراكم، مرجع سابق، ص ٢٧.
- (٤) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص ٢٤٦.

أكثر من مائة وثلاث عشرة رواية أنتجتها المرحلة الراهنة سنحاول أن ننتقي منها مدونة خاصة بهذا الباب تحديداً، إلا أننا نلفت النظر إلى الظروف التي هيأت لظهور هذا الكم الروائي في مثل هذه المرحلة، فهي في الواقع وليدة وضعية ثقافية متغيرة، ففي مجال تعليم المرأة نلاحظ توسعاً في مخرجاته بعد أن حظيت المرأة السعودية بتعليم جامعي على أعلى المستويات وبفرص سانحة للابتعاث، وبفرصة الولوج في التخصصات العلمية الحديثة التي كانت فيما مضى حكراً على الرجال، فضلاً عن جديد المناهج التعليمية التي ألحّت المرحلة على إحداثها بمراجعة توجهاتها الفكرية ضمن البرنامج الإصلاحي العام، مما أدى إلى توسيع مداركها وإعادة صوغ فهمها للكون بكل عناصره.

هذه العناصر الثقافية العديدة والمتسمة بالتحول يقصر المقام هنا عن التفصيل في شأنها، ولهذا سنضطر للتمثيل لها بصورتين من صورها العديدة المرتبطة بشكل وثيق بالرواية في إنتاجها وفي تلقيها لما لهاتين الصورتين من تأثير مباشر على صنع الخطاب وتوجيهه، ونعني أولاً الإنتاج الروائي السعودي وتدافع صيغه الخطابية، وثانياً موقف القارئ ودوره في تفعيل دور الخطاب.

من الصعوبة بمكان إغفال وفرة وتسارع منتج الخطاب الروائي السعودية الراهن، ونصيب الروائية السعودية منها كان وافراً، حتى أنه فاق في عدده ما أنتج في المرحلتين الأولى والثانية مجتمعين، ثم إن "عدد الروائيات اللاتي ظهرن خلال هذه الفترة يفوق على عدد الروائيات اللاتي ظهرن خلال رحلة الرواية السعودية السابقة، ففي الأعوام الثمانية الأخيرة أكثر من ثلاثين روائية لم تعرف الرواية السعودية في السابق سوى عشرين روائية"<sup>(١)</sup>، وذلك بلا شك مؤشر واضح للمدى البعيد الذي لعبته التحولات الكبرى في تغيير أدوار الثقافة والإعلام في هذا المجتمع فحفزتهما إلى خلق واقع ثقافي وإعلامي جديد.

(١) حسن حجاب الحازمي وخالد أحمد اليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية - الرواية مدخل تاريخي - دراسة بيلوجرافية ببلومتريّة، الباحة - نادي الباحة الأدبي، ٢٠٠٨م، ص ٤٤.



أسهمت مؤثرات عديدة تراوحت بين المباشر وغير المباشر في صنع هذا الواقع الثقافي الجديد، فعلى مستوى التنظيم الإداري تم غلبة الأندية الأدبية مع دعمها بسخاء لجعلها أكثر مواكبة للتغيرات السريعة، وإن أهم ملحوظة في الهيكلة الجديدة هو مدّ الأندية بنخب متنوعة التوجهات والمرجعيات بعد أن كان أغلبها رهن التقليدية والتقليديين، الذين تسنموا هرم تلك الأندية وأداروها لفترات زمنية طويلة وفق منهج النخب المحافظة، إلا أن تحولها إلى التعددية والتنوع أحال أبواب هذه الصروح الثقافية الموصدة إلى أبواب منفتحة على المجتمع والفنون والقضايا المغيّبة وغير من واقع الثقافة السعودية، بما يعول عليها كنخبة<sup>(١)</sup> تضم المفكرين ذوي النزعة النقدية والتقدمية<sup>(١)</sup>.

من جانب آخر فقد كثفت الملتقيات والمؤتمرات والمهرجانات الثقافية وتتابعت الأيام الثقافية السعودية في تقديم دورها خارج المملكة وبمشاركة فاعلة من قبل المبدعات السعوديات في شتى مجالاتهن، ناهيك عن تقليص دور الرقيب على المطبوعات وفي معارض الكتاب مما أفصح المجال لعناوين روائية سعودية جاءت محملة بخطاب مضاد، فقبولت بطلب لا مثيل له من قبل القارئ السعودي كما سنوضح لاحقاً.

أثر هذا ملياً على عجلة الإنتاج الروائي بتلاحق العناوين الصادمة وتداخل الأصوات الإبداعية من شتى مجالات الأدب لتتخذ من الرواية ملاذاً لها فلحق بركب الرواية كل من القاص والقاصة والشاعر والشاعرة والكاتب والكاتبة حتى بات الأمر ظاهرة لفتت أنظار الباحثين وحفزت تفسيراتهم لها، فهي في وجهة نظر صالح زياد الغامدي من أهم علامات حضور الرواية، وعدّه "بهذه الصفة التحويلية في جانب التاريخ النوعي للكتابة عند عدد من الشعراء والكتاب الذين اعتدنا تصنيفهم في خانة الشعر أو المقالة أو القصة القصيرة مثلاً، وفي جانب

(١) محمد بن صنيتان، النخب السعودية. دراسة في التحولات والإخفاقات، بيروت. مركز دراسات الوحدة العربية، ط٢، ٢٠٠٥م، ص١٢١.

القيمة الوظيفية للنوع الأدبي التي تواطأ سياقنا النقدي والثقافي على تداولها في الترويج للشعر خاصة<sup>(١)</sup>.

لنمثل بالروائيات القادمات من عالم القصة القصيرة، فالكاتبة نورة الغامدي التي أصدرت عام ١٩٩٥م مجموعتها القصصية: عفو لا زلت أحلم، وأصدرت عام ١٩٩٦م مجموعة أخرى بعنوان: تهواء، لتعود في عام ٢٠٠٢م وتصدر روايتها الأولى: وجهة البوصلة، والأمر ذاته حدث مع أميمة الخميس التي نشرت رواياتها الأولى: البحريات عام ٢٠٠٦م بعد تجربة طويلة مع القصة القصيرة، ومثلها الكاتبة ليلى الأحيدب بعد سلسلة من الكتابات الصحفية والإبداعية، ومثلهن في عالم الكتاب الذكور: كعبده خال الأقدم من عالم القصة، أو من جاء من عالم الشعر كغازي القصيبي. رحمه الله. ومحمد الدميني، والأكاديميون من مثل تركي الحمد وغيره كثير.

وإن قوبل هذا الوضع بقبول من المتلقي فالأشد غرابة هو تحول بعض المحامين والمهندسين والأطباء وغيرهم إلى عوالم الكتابة الروائية أملاً في استثمار إمكاناتها وصوتها الإعلامي، الذي بات أكثر تأثيراً في هذه الحقبة تحديداً، وإننا لنرى في إغرائها مسوغاً دفع بهؤلاء الكتاب على اختلاف مجالاتهم إلى الرغبة في امتلاك سلطة خطابها.

نخرج من هذا الكم بمدونة تكفل لنا الوقوف على خطاب المرحلة الثالثة/ خطاب الرواية الراهن، مع التنويه إلى معضلة الاختيار التي واجهت الباحث بالنظر إلى كثرة الخيارات وتعدد المستويات وتنوع المضامين والأساليب، حتى وصف منتجها بـ "خطاب المرحلة التي لم تعد الخطابات الأخرى تمثلها وتترجم مفرداتها إلا في أضيق الحدود، ثم إنها امتداد منطقي لحكايات كونية حديثة تحترم منطق السؤال والبحث والنقد بقدر ما تحاذر مكر الإيديولوجيات السائدة وتجابه جمودها وتكشف

(١) الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، مرجع سابق، ص ١٧.



زيّفها" <sup>(١)</sup>، ونضيف أن وفرة المنتج أمر قد يفيد في منح الخطاب الروائي إمكانية كبيرة على تجاوز المعتاد في توجهاته، وفي المقابل لا يمكن تحريره من الاندفاع أو التخبّط أو التناقض إن أردنا الدقة والموضوعية.

رهاننا فيما نقول أن ظرفاً حياتياً واكب رواية بنات الرياض تتبعنا مسار تحقّقه بظهور نماذج روائية شبيهه رسّخت استراتيجيات ذواتها الساردة واختياراتها، وكشفت عن مدى الانتماء الذي تدين به الروائيات لخطابهن الجديد، حتى بتنا أمام قائمة طويلة أظهرت سمة لم نعثر عليها في خطاب المرحلة الأولى التي هيمنت عليه الروائية سميرة خاشقجي هيمنة واضحة بتكفلها - لوحدها فقط - بإنتاج ما نسبته ٦٠٪ تقريباً من المنتج رواية المرحلة الأولى، ونظن أن محدودية التجارب الروائية إذا ما لازمت خطاب ما حدّت كثيراً من إمكانية حدوث تحول فيه، وقلّصت وبطّئت. في الآن نفسه - من فرص التغيير في اللاحق منه، أما الروائيات التي شكل منها الباحث مدونته فهي على النحو الآتي:

عنوان الرواية	الكاتبة	سنة النشر
بنات الرياض	رجاء الصانع	٢٠٠٥م
القران المقدس	طيف الحلاج	٢٠٠٥م
ستر	رجاء عالم	٢٠٠٥م
ذاكرة بلا أشباح	حسنة عبد الله القرني	٢٠٠٥م
الأوبة	وردة عبد الملك	٢٠٠٦م
البحريات	أميمة الخميس	٢٠٠٦م
بنات من الرياض	فايزة إبراهيم	٢٠٠٦م
جاهلية	ليلى الجهني	٢٠٠٦م
سعوديات	سارة العليوي	٢٠٠٦م
محور الشر	نبيلة محجوب	٢٠٠٦م

(١) صحيفة الرياض، معجب الزهراني، "هذه الصحوة الجديدة هي خطاب الواقع الجديد"، العدد ١٤٢٦٢،

٢٧ جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ / الموافق ١٢ يوليو ٢٠٠٧م.

خطاب الرواية النسائية السعودية وتحولاته

عنوان الرواية	الكاتبة	سنة النشر
المرآة المنعكسة	سارة الزامل	٢٠٠٦م
ملامح	زينب حفني	٢٠٠٦م
ثمن الشوكلاته	بشاير محمد	٢٠٠٦م
حتى لا يضيع الحجاب	المهاجرة	٢٠٠٦م
شرعك اللهم ولا اعتراض	المهاجرة	٢٠٠٧م
العباءة	مها الجهني	٢٠٠٨م
نساء المنكر	سمر المقرن	٢٠٠٨م
الوارفة	أميمة الخميس	٢٠٠٨م
العتمة	سلام عبدالعزیز	٢٠٠٩م
خماري بحماري	خيرية السيف	٢٠٠٩م
ذاكرة بلا وشاح	حسنة بنت عبدالله القرني	٢٠٠٥م
هروب الزعيم	نبيلة محجوب	٢٠٠٦م
عيون الثعالب	ليلی الاحيدب	٢٠٠٩م





# **. الفصل الأول .**

## **استراتيجيات الذات الساردة واختياراتها**

### **. المبحث الأول .**

**السمات العامة للخطاب الروائي الراهن.**

### **. المبحث الثاني .**

**حيل الخطاب الروائي الراهن السردية.**







# المبحث الأول

## السمات العامة للخطاب الروائي الراهن

السمة الأولى -  
الإلحاح على سؤال الكتابة

السمة الثانية -  
تنامي الوعي بعناصر الرواية وفاعليتها في تشكيل خطاب الرواية

السمة الثالثة -  
نزوع الخطاب إلى توسيع نطاق مشاركته

السمة الرابعة -  
التكنولوجيا والخطاب الروائي

السمة الخامسة -  
جماهيرية الخطاب الروائي







## . السمة الأولى .

### الإلحاح على سؤال الكتابة

بفعل مناخات اجتماعية ضاغطة أقصيت المرأة السعودية طويلاً عن ممارسة حقها المشروع في الكتابة، فأبقي عليها تواقّة عبر تاريخها الاجتماعي والثقافي إلى غرفة خاصة لزمتهها، بانتظار اللحظة السانحة لأخذ زمام المبادرة واقتحام هذا الفعل الثقافي المؤثر، طامحة إلى تحييد الوصاية والنماذج الذكورية، فكانت ردة الفعل حين أطلقت العنان لذاتها/الكاتبة روائياً وبكثافة شديدة، حملت ضمناً إدانتها للتصورات التقليدية التي جرّدتها ولازالت من حقوقها ومن مؤهلاتها الفكرية والإبداعية، فأرادت ردّ وضعها الاعتباري في مجتمع ذكوري يختصرها في حتمية بيولوجية ولا غير.

رد الفعل هذا يدخل في منظومة وعيها بذاتها الذي شكّل قاسماً مشتركاً انتظمت فيه مجمل نماذج الكتابة الروائية في هذه المرحلة، لاحظناه من خلال إصرارهن على التعبير عن الذات المغيّبة والمهمّشة والمطالبية بحقهن في الاندماج في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية عامة.

لقد صارت الكتابة في ظل هذه الوضعية المحتقنة شكلاً من أشكال البوح الطويل مع اختلاف في نبراته من حيث القوة والجرأة والمقاصد سواء في إطار المرحلة الواحدة كمرحلة الراهن، أو حتى في إطار التعدد المرحلي من مرحلة إلى أخرى، مع التأكيد على أن تغير نبرة البوح بالاتجاه صوب العلو والتحدي والعنف قد تلازم - بصورة واضحة - مع مرحلة الخطاب الراهن، يبرهن على ذلك الكم الوفير والسييل اللامنقطع في منتج الرواية من جانب، والحدّة الواضحة في خطاب هذا المنتج من جانب آخر.



يأتي في إطار هذا البوح إعلان الرغبة الأنثوية الجامعة المطالبة بحق الكتابة، فكثيراً ما لفت انتباهنا في منتج الرواية العربية إعلان الروائيات الصريح عن هذا الحق، وتصريحهن بأنهن الأكثر عوزاً لفعل الكتابة من الرجل، ولا اعتبارات عدّة: على رأسها رغبة الأنثى في مواجهة قوى القمع عبر ممارسة فعل الحكي، أو لقطع عزلتها القشرية التي حرمتها حق التواصل النفسي بينها وبين الرجل، وبينها وبين مجتمعها من جهة ثانية، لتغدو الكتابة مجالاً ينطبع فيه الغياب<sup>(١)</sup>، وفق هذا التوجه تغدو الكتابة على الأغلب خروجاً من حياة الضنك والبؤس التي تعيشها المرأة عامة كما أنها بمثابة الاستعادة والاستحضار للذات من بعد غيابها وتهميشها، وهي تفسيرات متنوعة ربما وجدت لها مثيلاً في خطاب الرواية النسائية السعودية ولربما العكس.

إذن لننتفح على أن الكتابة - بوصفها هاجساً - تبلورت كسمة استراتيجية في مقولات الخطاب الروائي السعودي الراهن، ومن واقع هذه الأهمية يلزمنا تقصي هذا الهاجس للكشف عن سره! وعن تفسيرات الكاتبة السعودية التي من خلالها بررت هذا الانكباب على جنس الرواية تحديداً! ومن المهم أن نتساءل عن مدى وعيها بالجانب الفني في ممارستها الكتابة! كي نؤكد في نهاية المطاف مدى بلوغها بالكتابة مبلغ الوعي، أو المراوحة في حدود ردّة الفعل الحماسية البالغة حدّ التهور، وفي هذه الحلة لن تخرج غاياتها من الكتابة عن حاجتين ولا غير: الأولى هي البحث في فضاء الكتابة عن أفق يتسع لبث معاناتها الذاتية كما يتسع لبوحها الكثيف، والثانية جعل الكتابة عقاباً لمجتمع سلب منها هذا الحق لأمد بعيد، لتنتهي من هذا كله - مؤخراً - لهذا الكم الروائي الفضفاض.

لن نركن في طلب هذه الإجابات إلى الشهادات التي قدمتها الروائيات السعوديات - وهي كثيرة<sup>(٢)</sup> - وعبرن فيها عن سر توجههن للكتابة، وإنما ينبغي

(١) انظر: الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٠٠.

(٢) من أمثلة تلك الشهادات شهادة لـ ليلى الجهني التي اعتبرت فيها الكتابة نفيًا للموت فتقول: "لماذا أكتب؟

استثمار النصوص، بالنظر إلى ما لديها من شخصيات روائية ومقولات تمس قضية الكتابة بالتحديد وتلامس هاجسها، لاسيما لما بين أيدينا من مدونة روائية انطوت على كم وفير من هذه الإضاءات، سنسعى من خلالها إلى التقاط نماذج من مواقف الروائية السعودية من الكتابة، بوصفها فعلاً اتجهت لممارسته، ومنهنتحقق على أقل تقدير - من المدى الذي بلغه فعل الكتابة كي يصير هاجساً من هواجس خطاب المرحلة.

نقول بهذا لأننا سجلنا حرصاً من الروائيات على طرح الهاجس منذ عتبات النص الأولى، وكأنهن يضمن قضية الكتابة في أولويات أجندتهن الروائية، ولا شك أن تصدير قضية ما في عتبات النص كفيل بجعلها أكثر أهمية من غيرها على اعتبار من الأهمية التي اكتسبتها عتبات النصوص في النقد الحديث، ومن تطور درسها في نظرية تحليل الخطاب<sup>(١)</sup> حيث تحول معها مفهوم العتبة بالتدرج من اعتباره مكوناً نصياً عرضياً ليصبح بناءً نصياً له خصائصه الشكلية ووظائفه الدلالية التي تمكنه من إدارة جدل خلاق بينه وبين أبنية أخرى لها نفس الدرجة من التعقيد<sup>(١)</sup>.

في عتبة إهدائها تصدمنا إحدى الروايات بمفهوم جريء لفعل الكتابة يتجاوز الرؤى التقليدية ويقفز عليها، بجعلها الكتابة معادلاً للحياة واستمراراً وجودياً لذاتها، حتى ظننا بأنها تستنسخ شهرزاد، وتعيد للأذهان أسطورتها ولكن في عصر الكتابة والتدوين لا عصر الشفاهية، فمن المعروف أن شهرزاد لم تجد ثمناً أقدر من الحكاية لشراء حياتها، وكذلك أفراد مجتمعها - مجتمع ألف ليلة وليلة - الذي تساوى الحكي في ثقافته وحياة الإنسان، فإنسان كتاب الليالي يقص

ربما كي لا أموت، لا أدري، لكن الكتابة كما كتبت مرة: طريق وعمر لمعرفة الذات، لدي مجاهل كثيرة، أحلام مجعدة، أحزان لا يسعها البكاء، خيبات، خيبات لا انتهاء لها، ولولا الكتابة لمت<sup>(١)</sup> (انظر: الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٨١).

(١) عبد الملك شيهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، اللادقية - دار الحوار، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٢٧.



ليعيش، يحكي ليفلت من حبل المشانق، يروي لينتصر على العفاريت، وليقارع الجن والطفاة، وكذلك زينب حفني التي تفعل كما فعلت شهرزاد تماماً ولكن وفق شروط عصرها، الذي منحها الورقة والقلم، فتهدى روايتها لم أعد أبكي لذاتها المستلبة، وما ذلك إلا لإثبات حقها بالبقاء بحسب إعلان عتبة الإهداء في روايتها<sup>(١)</sup>.

إذن الكتابة أعلنت عن نفسها كمشروع في هذه المرحلة بتحولها إلى قضية وجودية بالنسبة للكاتبات، هي مشروع هدفه الإعلان عن الذات الأنثوية وكينونتها، وموقف هذه الذات من الآخر، فمن هو ذلك الآخر الذي يعنيها توجيه منجزها الكتابي إليه؟ سؤال تجيب عليه نداء أبو علي في عتبة إهداء روايتها مزامير من ورق إقراراً بأنها لا تكتب لكي تصل إلى حدود الوطن فحسب، بل تتجاوزه إلى فضاء المجتمع العربي فتقول:

"إلى المجتمع العربي نرف عقل ونبض وانسكاب حبر"<sup>(٢)</sup>، وهي هنا لا يرضيها الآخر القريب بل تبحث عما هو أبعد، فتتصبّ الجمهور العربي بأسره شاهداً على منجزها الكتابي، بل تتجاوز إلى تصوير الإنساني بما له من شمولية، حتى أن رواية هروب الزعيم لا ترتضي لنفسها غير أن تكون "رواية لا تسرد تاريخاً، إنما تصور حياة بشرية بتناقضاتها، الضعف والقوة، الخير والشر، الحب والكراهية، محض خيال لا تنتمي إلى الواقع"<sup>(٣)</sup>.

لم يعلن الخطاب الراهن عن حقه وفهمه لممارسة فعل الكتابة عبر عتبات النص الروائي ثم ينسحب، إنما استمر في جعله حاضراً في كثير من متون نصوصه حتى بات من صيرورة خطابه، لاسيما في مسألة الوعي بالكتابة الروائية الذي جاء متكرراً في مواضع كثيرة، وقد لاحظنا أن القاسم المشترك في هذا الوعي

(١) ورد في صفحة الإهداء: "إلى نفسي.. لأثبت حقها في البقاء" (انظر: زينب حفني، لم أعد أبكي، بيروت - دار الساقي، ط ١، ٢٠٠٥م، صفحة الإهداء).

(٢) نداء أبو علي، مزامير من ورق، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٥.

(٣) نبيلة محجوب، هروب الزعيم، القاهرة - دار قباء الحديثة، د.ط، ٢٠٠٦م، صفحة الإهداء.

تأسيسه على وجهة نظر أنثوية بحتة عمادها الاحتجاج على رفض ما برر به الرجل فعل الكتابة لديها ولديه، وسوف نبدأ بهذا الطرح من خلال رواية الآخرون لصبا الحرز، فهي تحصر الكتابة في غايات أربع:

#### أ. الكتابة من أجل غاية نفعية،

تصنيف كتابتها في حيز الكتابة النفعية الخاصة، تلك الكتابة التي "يفهمها الجميع .. كتابة مدفوعة الأجر ولو أنه أجر متأخر، وغير متيقن من استحقاقك له، الأجر السماوي الذي لا تدري ما إذا كنت أنجزت خيراً لتعطاه، والهالة الاجتماعية الخفيفة والتي تسقط عنك عندما تتداخل كتاباتك مع المحرمات، كيف يقول ذلك المثقفون؟ كتابة أيديولوجية؟ ربما؟"<sup>(١)</sup>، بيد أن الأمر في واقعه مختلف تماماً كون هذه الرواية كتابة تتم - بحق - عن مزيج كتابي مثير، جمع بالإضافة إلى الجانب النفعي المتوخي للغاية الإعلامية - جانباً كتابياً تمردياً وجانباً كتابياً فنياً.

هذا المزيج الكتابي المتشكل من النفعية والتمردية والفنية يُصنف لدى صبا الحرز بـ الكتابة الشعبية، وتختزل فهمها لها في مشهد من أحد مشاهد الرواية، حين كلفتها هداية بصياغة مشهد تمثيلي له غاية محددة سلفاً هو تكريس الهوية الشيعية، ومن خلاله أصرت على تأكيد الجانب النفعي للكتابة ولا غير حين يريد الكاتب ذلك، فيضع نصّه الموضع الذي يبتغيه، فتصير كتابتها كتابة نفعية بالدرجة الأولى، رامية عرض الحائط كل ما تشف عنه روايتها من قدرة فنية عالية في جانب الكتابة الفنية، وهو ما دفع بالباحث لاعتبار هذه حيلة فنية خالصة توجّهت إليها صبا الحرز، وكاتبات أخريات من أجل غايات معينة، سنطلع عليها في سياق مناقشتنا لحيل الخطاب الراهن السردية.

#### ب. الكتابة الثرثرة،

جعل الكتابة مجرد ثرثرة غاية ثانية ممعنة في الغرابة، بل تفوق في جدليتها

(١) صبا الحرز، الآخرون، بيروت - دار الساقي، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٠٧.



الغاية النفعية للكتابة، وفي ذلك إشارة ناصعة الوضوح لشكل من أشكال التحول في هذا الخطاب، حين يبلغ بالكاتبة الامر وصف منجزها الادبي بأنه مجرد ثرثرة، فتلك بلا شك مرحلة متقدمة جداً لم يألفها خطابها البتة، أما تبريرنا لبلوغها هذا المستوى من التحول فيأتي كنتيجة طبيعية لحالة التمرد والعصيان ورغبة البوح، ذلك المسار الذي صار سمة في كتابة الخطاب الراهن، ولا نشك أبداً في أن الكتابة للثرثرة، وصخب الحياة هي بعض من تجلياته.

لا تتوقف الحالة التي نصفها بثرثرة الخطاب عند حد التعبير عنها بشكل عابر، بل باتخاذها غاية لمنجز روائي متكامل سنتخذه نموذجاً لهذه الحالة، إنها رواية خممارك بحماري للكاتبة خيرية السيف، ذلك الخطاب المتشعب الذي لم يبق ولم يذر، لا في قضايا السياسة ولا قضايا الدين، ولا قضايا الأسرة وخلافهن فقد حشد كمّاً مهولاً من القضايا وعبر عنها بصورة ساخرة مستثمراً الانفجار الكبير الذي حلّ بفضاء القنوات التلفزيونية، لتصبح هي طريقها السالك لأن تقول كل شيء وأي شيء، دونما حسيب أو رقيب، فالمسألة في ظننا لا تتعدى نشرة إخبارية في قنوات التلفزيون.

وقد لا تغدو الثرثرة أمراً ذا بال إذا ما قيس بالخيار الأخير الذي إليه تنتهي كتابة الثرثرة على حدّ تعبيرها والذي تنتهي آخر المطاف إلى حالة من الجنون، تصفه في عبارتها التالية:

"أكثر من مره جلست كما أجلس الآن وثرثرت كثيراً على بياض الورقة، كما أفعل الآن، ثم هب ضغطت زر bakspace ليذهب كل ما كتبت إلى بياض جديد"<sup>(١)</sup>.

مثل هذا البياض يحيلنا إلى بياضين، لكل منهما دلالة الخاصة والمختلفة تمام الاختلاف عن البياض السابق عليه: حيث لا يعدو البياض الأول قبل بدء الكتابة سوى بياض الورقة الجرداء بصفتها المادية البحتة، بينما تزداد الدلالة

(١) مي خالد العتيبي، كتاب المتعبين، الشارقة. دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ٢٠٠٧م ص ٥.

عمقاً في البياض الثاني الذي تنتهي إليه الكاتبة بعد محو كل ما كتبت في لحظة جنون عارمة، ليدل على نفس مأزومة أفرغت ما بداخلها من برائن الألم والحزن والقلق كتابةً، فاستعادت توازنها الروحي الناصع البياض من جديد، وكأنها تبحث في فعل الكتابة عن التطهير والتجدد فحسب، حتى وإن لم يكن ما كتبت سوى "كلام أهبل قليلاً متطرف كثيراً .. كلام كثير كثير لم تعرف طريق العودة فيه .. وحتى لو لم يحدث أبداً أن أعادت قراءته"<sup>(١)</sup>، على حدّ اعتراف هذه الروح.

### ج. الكتابة لغاية التطهير:

إذا فُهمت الثرثرة فعلاً عبثاً للكتابة فلنا أن نعتبر الكتابة بعمومها بوحاً وتطهيراً، وهو ما يُدهشنا بحق أن تتحول هذه الثنائية ثنائية: العبث والتطهير في هذا الخطاب إلى واحدة من استراتيجياته الثابتة فيه، فلدى بدرية البشر المعنى نفسه حين عبّرت أنثى هند والعسكر قائلة:

"صار لدي رغبة عارمة للكتابة أكثر مما مضى، كلما كتبت أسئلتني على الورق، أتخفف من قهرها على عقلي، الكتابة تفعل بي فعل السحر، تمتص الأفكار المضطربة من رأسي، فيصبح بعدها رأسي فارغاً وهادئاً"<sup>(٢)</sup>، فنفهم من ذلك كله أن هذا الخطاب رسّخ فعل الكتابة لدى المرأة بوصفه معادلاً لتطهير الذات وإعادة البياض من جديد للذاكرة الأنثوية المثقلة بالأسى، لا من أجل تفريفه فحسب، بل من أجل إعادة تأهيله كي يكون على جاهزية لصنع خطاب جديد ظهر بعد أن كان مختزناً في ذاتها كما سنوضحه في النقطة التالية.

نعم، كثيراً ما بررت الكاتبة الروائية السعودية انشغالها - مؤخراً - بفعل الكتابة وإلحاحها على امتلاكه بدافع الإعلان عن تراكم المعرفة لديها وأيضاً - وهو الأبرز - بأنها المساحة الشاسعة لإطلاق المشاعر المكتومة والبوح الذي لا يضاهيه بوح،

(١) كتاب المتعبين، ص ٩.

(٢) بدرية البشر، هند والعسكر، بيروت - دار الآداب، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ١٢٥.



ولكأنها حالة تطهير حقيقية تستدعيها المرأة لتغتسل حدّ الطهارة من واقع مليء بالأسى والخذلان:

"أنا أكتب آخر حرف في هذه القصة مع لآلىء الفجر تختلط بدمعي وتغسل كل ما في نفسي"<sup>(١)</sup>، وهو تعبير سكّته رواية باسمه بين الدموع للكاتبة صفية عنبر.

وكيف لا تصبح الكتابة بوحاً طالما أن للمرأة كتاباً سرياً، كتاب اختزنته زمناً طويلاً إبان صمتها الطويل، مما اضطرها الآن وفي هذه المرحلة تحديداً للكشف عنه حين واتها الفرصة، هذا ما تقوله شخصية الروح العارفة عبر رواية كتاب المتعبين، فالرواية كتبت لمجرد أن تتقيأ أنثاها كتاباً سرياً اختزنته بداخلها بعد قراءات كثيرة مرت عليها خلال هذه الحياة، فتما كتابها وترعرع في السر، وأن له أن يولد الآن، إنه مجرد لحظة اعتراف صريحة يفضح كل ما اختزنته ذاتها كأنثى.

#### د. الكتابة سلاحها ضد الذكورة؛

الغاية الرابعة تحتل أهمية خاصة في هذا الخطاب لذا سنفصل القول فيها، وتتجلى تلك الغاية في كونها اعتبرت الكتابة ميداناً رحباً للصراع الناشئ عن التمييز الجندري القائم بين قطبي الذكورة والأنوثة، حتى غدت المتعة المجردة التي قد تجنيها المرأة من أداء فعل الكتابة إثارة لحفيظة الرجل، وتأجيجاً لصراع وجودي بينهما، وقد ساعد على ذلك تأجج فكرة ذكورية تقول إنكتابة الأنثى هزيمة لهم، وإسقاطاً لعروشهم، فيبلغ الحسد مبلغه من نفس هاشم ويفور امتعاضاً حين يرمق أخته تتمتع بلحظات حميمية بينها وبين أوراقتها وكتبها: تكتب أو تقرأ أو جالسة أمام شاشة الكمبيوتر تراجع ما كتبه، يحسدها إذ يدرك أنها تفعل ما تفعله باستمتاع خالص بينما يعيش هو خالي الوفاض ليس لديه ما يفعله بهذا القدر من المتعة واللذة<sup>(٢)</sup>.

(١) صفية عبد الحميد عنبر، باسمه بين الدموع، الدمام- مطابع الخلف المدنية، ط١، ٢٠٠١م، صفحة الإهداء.

(٢) ليلى الجهني، جاهلية، بيروت- دار الآداب، ط١، عام ٢٠٠٧م، ص ٢٧.

مثل هذا الموقف الذكوري من كتابة الأنثى وما سيليه من مواقف سنفصح عنها لاحقاً تكشف عن مدى وعي المرأة في هذا الخطاب بمشروع الكتابة وأهميته بالنسبة لها، فإن كتبت الأنثى للمتعة فقط أو للثرثرة فحسب فهو منحى فلسفي للكتابة يمكننا وضعه في درجة ثانية في مستوى الأهمية، بحيث لا تخرج الكتابة الأنثوية من خلاله في وعي الكاتبة عن المفهوم المسالم للكتابة عبر واحدة من الحالات التالية: الكتابة ثرثرة، الكتابة جنون، الكتابة متعة، الكتابة تطهير، الكتابة بوح، والمعنى الذي نقصده بالمسألة هنا هو أن تستكين الأنثى من خلال الكتابة إلى عالمها الخاص فلا تكاد تعلن تمرداً حقيقياً من خلاله، بل تختلي بالكتابة وكأنها تكتب لذاتها فحسب، تماماً كما فعلت الروح العارفة في المثال السابق، وكما تفعل بطلة رواية ذاكرة بلا وشاح بجلوسها في فناء البيت لتمارس الكتابة مع نوبة بكاء طويلة تجتر فيها تفاصيل أحزانها فحسب<sup>(١)</sup>.

الكتابة وفق المستوى المسالم أو الدرجة الأدنى أهمية ليست مشروعاً مؤسساً وممتداً إنما يحقق أهدافاً آنية، وما الذي يمنعها من تحقيق هذه المتعة والفضضة طالما اكتشفت "أن الكتابة عمل ممتع وسهل"<sup>(٢)</sup>، بحسب الاكتشاف الذي بلغته هند في رواية هند والعسكر.

أما المستوى الأعلى درجة أو الأكثر أهمية فهو على النقيض، حيث تخرج فيه الكتابة عن الحيز المسالم الخاص إلى الآخر بكل تجلياته، حتى وإن بلغ بها هذا الخروج حد إحداث صدام ومنازلات، وسوف نطلق عليه مستوى المفهوم المتمرد للكتابة الذي تصوغ لنا رواية هند والعسكر شكله العام، فلحظة أن اكتشفت هند متعة وسهولة الكتابة وجدتها. أيضاً. فرصة سانحة "أدخلتها عالماً مشتركاً

(١) تقول بطلة الرواية "لذا كنت أجلس في فناء هذا البيت الكبير وأكتب وأحياناً كثيرة كنت أبكي وكأنما كنت أيتها الزوايا أجتر تفاصيل الآمي وأحزاني" (انظر: حسنة عبدالله القرني، ذاكرة بلا وشاح، الرياض- دار المفردات، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٢٠).

(٢) هند والعسكر، ص ٩٢.



مع أناس كثيرين اختارتهم بنفسها، أحببتهم وأحبوها، وصنعت من خلالها مغارة باردة وحصينة لذاتها، لا يدخلها أحد ولا يفتش بأسرارها أحد، محصنة بشفرة سرية لا يفكها إلا هي"<sup>(١)</sup>.

هذا الانزواء لا يعتبر هروباً من الآخر بل توجهاً إليه بدليل الاختلاف عن الانزواء الذي ألفناه في المرحلة الثانية، بل هو تحول عنه، مختلف عن الكتابة التي كانت الحصن الحصين والعاصم المكين لدى رجاء عالم من المواجهة والصدام والذي أفصحت عنه في ثنايا قولها: "كلما هاج قارس مكة غرفت من ذاكرة أُمي ميجانة وتحصنت بالكتابة"<sup>(٢)</sup>.

الكتابة وفق فهمها مكن يخرجك من دائرة المواجهة والصراع لا ما يجعلك طرفاً فيه، كونها تبدو في وصف عالي القرشي كتابة للكتابة فحسب، وهو ما أضاف إليه الخطاب الراهن مستوى ثالثاً يبحث في فعل الكتابة عما يتحقق من خلالها له من أهداف، لتفتدي وسيلته الناجعة وسلاحه في معركة وجودية دائرة بينه وبين الرجل على أقل تقدير.

رصدنا هذا المستوى من خلال مواجهات عديدة اشتعل فتيلها بمجرد أن اقتحمت المرأة حيزاً محظوراً عليها، حيزاً احتله الرجل طويلاً وقد ولجته بصرامة شديدة لم تقف عند حدود الممارسة بل تمردت على كل ما كرّسه الرجل فيه من أصول وقوانين، وهو نسق قيمى ثقافى يتسم بالثبات غامرت المرأة الكاتبة بمحاولة تجاوزه كونه تجنى عليها ووصفها بأنها مجرد "عورة"، والعورة شيء حرام ومقدس، وبما أنها رمز إلى شرف الجماعة فإنها تخضع لرقابة الرجال"<sup>(٣)</sup>، فرقابة الذكور أمر واقع لا محالة تيقنت منه فضة بطلة ذاكرة بلا وشاح حين كشفت عن "أن

(١) هند والعسكر، ص ٩٢.

(٢) سيدي وحدانه، ص ٩٧.

(٣) انظر: مريم سليم وآخرون، المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، بيروت - مركز دراسات الوحدة العربية، ط ٢، ٢٠٠٤م، ص ٥٠.

اللغة الذكورية المتعنتة ما برحت تحاول إفهامي بأنه يتوجب عليّ ألا أفكر في شيء، لأن مجرد تفكيري يعني أنني أجلب لهم الخزي والعار"<sup>(١)</sup>، لذا فحين بدأ النسوة - جالبات الخزي والعار - مشروع الكتابة ثارت عليهن السلطة الدينية، وتأججت من حولهن السلطان الاجتماعي والذكورية، بينما واصلن الركض في مضمارهن إيماناً بصحة موقفهن من الكتابة، تكتبن لتتقاسمن - مع الأخريات - هاجس الكتابة، وتشتركن في مبررات الركض باتجاهها، بينما لا يختلفن فيما يواجهنه من قوى تسلطية قامعة لمشروعاتهن.

ومجمل هذه المبررات وإن أقنعت الأنثى ودفعتها للكتابة فهي مبررات لا تصمد أمام الآخر الرجل بمختلف مرجعياته كإبراهيم الذي لفتنا توظيف اسمه في روايتين مختلفتين على الرغم من اتخاذه الموقف الرفض ذاته لفعل الكتابة الأنثوية، إبراهيم رواية هند والعسكر شبيه في موقفه من إبراهيم رواية ذاكرة بلا وشاح ولا فرق بينهما سوى في مرجعية الرفض، علماً بأن اختلاف المرجعيات أضفى - في رأينا - على الخطاب بعداً دلاليًا عميقاً، فإبراهيم بمرجعيته الدينية المتشددة يحرم الكتابة على أخته هند، مُصدراً فتواه دون تردد: "يا هند إن لم يكن زوجك راضياً عن كتابتك فليس لك حق شرعاً أن تنشرها"<sup>(٢)</sup>.

أمّا إبراهيم الثاني الظاهر في رواية ذاكرة بلا وشاح فيمنع أخته فضة لا أكثر من إبراز ذكورته وعنفوان رجولته وتسلطه وكفى، فتضخم الذكورة وتسلطها في ذاته تدفعانه لرفض ممارسة أخته للكتابة، كونها أنثى قد تجلب العار والشنار للعائلة، والمفارقة العجيبة أن إبراهيم هذا ليس أكثر من شاب عرييد لا يفارق الخمر شفتيه، مريض بالشك، فاقد الثقة في نفسه وفي الآخرين، وأخته تصفه بقولها:

(١) ذاكرة بلا وشاح، ص ٢١.

(٢) هند والعسكر، ص ١٢٨.



".. وذات مساء دخل عليّ أخي إبراهيم الذي لم يكن يطيق نجاحي بالمدرسة .. أخي إبراهيم غير الشقيق الذي كلما أفاق من غياهب الخمرة وشاهدني وأنا أكتب سألني عن ماذا أكتب! ويقترب مني مترنحاً كعادته فلم أجب، فيمسك بذراعي ويتساءل: لمن تكتبين؟- دعني، أتحسبني مثلك؟- أتعرفين أن أجمل ما في هذه الدنيا أن أرى أنثى جميلة بين يدي لأغتمها، تعالي إليّ أيتها الأنثى لأرى من يغمك دون علمي؟- أنت حقير مفلس العقل والخلق، ولم أكمل كلامي حتى باغتني بصفعة لأقع أرضاً، وأفقد الوعي تماماً"<sup>(١)</sup>.

الدلالة العميقة لمثل هذا الخطاب نلتقطها من موقفني الإبراهيمين، فتعدد مرجعيات الرفض يؤكد أن رغبة منع الأنثى من الكتابة والإبداع في هذا المجتمع رغبة لا هوية لها ولا سبب محدد، بل هي ثقافة مجتمعية لا علاقة لها بالمرجعية، كل الذكور على حد سواء يتواضعون على تعطيل المشروع وقمعه دينياً واجتماعياً ونفسياً، أو حتى بالركون إلى السلطة الاجتماعية حين تقل الحيلة لدى إحداهن تماماً كما فعل منصور زوج هند حين أصدر حكماً بمنعها من الكتابة من منطلق مرجعية اجتماعية بحته، تتكئ على سلطة الأعراف والتقاليد ولا شيء آخر، فهذا هو يشتكي إلى أخيها إبراهيم ضجره من إمعان أخته في ممارسة فعل الكتابة فيقول شاكياً: "نحن مجتمع محافظ يا إبراهيم، وخاصة مجتمعنا نحن العسكريين، أنت تعرف لا أحد منا يعرف اسم زوجة الآخر أو حريمه"<sup>(٢)</sup>.

يبدو مؤلماً لزوجها سؤال زملائه حين يبادرونه متهمين لا متسائلين بحسب مرجعية أعرافهم القبلية تحديداً: "فلانة اللي تكتب في الجرايد من عائلتك؟"<sup>(٣)</sup>.

#### هـ الكتابة العلاج:

إن كانت هند تكتب لقهر أسئلتها الملحة ولعذابها القسري العتيد، أو لكونها

(١) ذاكرة بلا أشباح، ص ٢٠ و ٢١.

(٢) هند والعسكر، ص ١٢٨.

(٣) هند والعسكر، ص ١٢٠.

تتخفف من الأقنعة الماثلة حولها في المنزل والشارع والمستشفى وكل مكان<sup>(١)</sup>، فإن رواية الآخرون تسجل غاية خامسة لفعل الكتابة تكتب فيها الأنثى بحثاً عن العلاج، فصبا مثلاً تصرح بقولها: "أعالج غياب حسن بالكتابة، وأعالج الكتابة بغيابي الخاص"<sup>(٢)</sup>.

#### و. الكتابة لغاية التوثيق:

الكتابة لغاية التوثيق تحمل فن الكتابة للتعبير عن فكرة أصيلة لا يمكننا إغفال الحديث عنها، هي رصد أنطولوجية فن الحكيم لدى أنثى الجزيرة العربية منذ أن كان شفاهاً إلى أن أنسرد بالكتابة على شكل رواية، وفي ذلك تأكيد على رحلة وعي متدرجة مرّت بها المرأة السعودية حتى بلغت مرحلة امتهان فعل الكتابة، وهي صورة مكثفة وحيوية تقدمها لنا رواية هند والعسكر حين احتالت سردياً على طرح قضايا المجالية وتطور فن القص النسائي في مجتمعها بتضمينها روايتها عرضاً تفصيلياً لتطور هذه الرحلة.

تبدأ البشر روايتها من نقطة القص الشفاهي الذي خصصت له الفصول الأولى من الرواية عبر جيل عموشة - صانعة القهوة في بيت هند - ومن بعده جيل والدتها، ثم تسلسلت حتى انتهت إلى هند وجيلها، ذلك الجيل الذي تعلم وثقف الكتابة ومنه السرد، وهذا تاريخ ممتد تبرهن عليه هند بتدليلها القاطع على قصصات بيت عائلتها "فن الرواية مهارة توارثها أهل بيتي، وكنت أول تلميذه تحب أن تصغي، وتتعلم فن نسج الحكايات ثم إعادة رسمها على الورق"<sup>(٣)</sup>.

تعيدنا قصة هند الكاتبة لا إلى تاريخ الحكاية في بيت أسرتها فحسب بل إلى

(١) تقول هند: "هنا في البيت قناع وفي المستشفى قناع، وفي الزيارات الاجتماعية قناع، وحتى حين أكتب

يجب أن ألبس قناع، الكتابة يا عواطف فعل مضاد للأقنعة بل إنه فعل التخفف منها" (انظر: هند

والعسكر، ص ١٢٩).

(٢) الآخرون، ص ٢٨.

(٣) هند والعسكر، ص ٧.



واقف قصص في مجتمع بأسرة، امتهنت فيه المرأة صنعة الحكيم منذ أن كانت تتوسل بالشفاهية كما تفعل العجوز عموشة والتي لا تنفك تسرد القصة تلو الأخرى على مسامع أهل البيت، فتحكي حكاية الرجال المثلثين الذين اختطفوا الفتاة نوير في الساحل العماني، وقصة سلة الرحمة، وقصة مي ابنة الرجل الضير وغيرها من القصص، وليست عموشة وحدها من تمتهن الحكاية بل هي عادة يألفها الجميع، والددة هند - مثلاً - لم تزل تردد على مسامع بناتها شتى أصناف الحكايات مثل حكاية الرجل الذي نسي مفتاح سيارته في قبر ابنته بعد أن دفنها بعد موتها وقصة الفتاة التي فعلها اللصوص الفاحشة وقصة اللص الأسود المدهون، وبالنظر إلى ما لهذه القصص من سحر طاغٍ فلا تنفك من القول:

"أذكر كثيراً من القصص التي ظل رعبها يحفر أخايدته في قلبي، وتعبير خاطري وأنا كبيرة فتبعث القشعريرة ذاتها التي شعرت بها وأنا صغيرة"<sup>(١)</sup>، وفي ذلك تأكيد على أن هذه القصص تكشف عن القوى التي تحدد التوجهات في حياة الناس، ليصبح تذكيرهم لتلك الحكايات التي حركت مشاعرهم، أو الأشخاص الذين بقوا في ذاكرتهم، هو البرهان الحقيقي لإحساسهم بالقوة والقيمة التي ترسخ قصص حياتهم وتجذرهما في أعماقهم، ولكأن هذه الحياة ستنتهي إلى خواء لا معنى له دون وجود هذه القصص.

يتطور عبر هذه الرحلة وعي الكاتبة السعودية لا بفض القصص فحسب بل بأهدافه أيضاً، فقص عموشة ووالدة هند - وبحكم جيلهما وواقعهما الاجتماعي - لا يخرج عن ذلك الدور الوعظي التوجيهي الهادف إلى ترغيب الناشئة في الخير وترهيبهم من الشر، وتذكيرهم بأن نار الدنيا ما هي إلا نتف يسيرة من نار الآخرة العظمى على حد إفصاح هند، بينما يتحول دوره لدى الكاتبة المعاصرة، التي ينتهي عندها التاريخ الشفاهي للقص وتحل الكتابة بديلاً عنه، بل وتختلف الأهداف والمقاصد،

فقصها المكتوب قص مستفز من أبسط أهدافه تذكير الرجل القامع لمواهبها بأحقيتها في امتلاك ناصية القلم بعد تاريخ نسوي قصصي طويل الأمد، وهو فوق هذا خرق للسائد في المفاهيم والبناء والمألوف، ولمختلف أساليب الاختفاء التي كانت المرأة تتوارى خلفها بحيث تدخل المرأة - عبر كتابتها الإبداعية - في عملية الحكى ساردة أو شخصية كاتبة تتحكم في توزيع مكونات النص<sup>(١)</sup>.

النتيجة التي نخلص إليها أن ثمة تحول في مسيرة الكتابة لدى الكاتبة السعودية، ولكن علينا التنبيه إلى أن هذه الغايات المتعددة التي دفعت المرأة للمطالبة بانتزاع حق الكتابة لا تعني - بأي حال من الأحوال - أننا حيال أنثى واعية وعيا حقيقيا بالدور الذي تلعبه الكتابة، والدراسة إذ تصدر حكما بجرأة هذا الحكم تركز على فحصها لنماذج روائية عديدة، طرحت قضية الكتابة عند المرأة ضمنا في خطابها بصورة غير معمقة، باستثناء الرؤية العميقة لمفهوم الكتابة في رواية هند والعسكر، لتكن الرؤية الأغلب جعل الكتابة وسيلة لتفكيك ونفث تلك الكتلة المتراكمة من الوجدع العالق في ذاكرة الذات الأنثوية عبر السنين، ولهذا لم تخرج الكتابة في هذا الخطاب عن حيز الانفعال برغبة خوض التجربة أيا كانت النتائج حتى وإن انتهت إلى نكوص، كالموقف الذي اتخذته أنثى الآخرون من الكتابة:

"اعتقدت في وقتٍ ما أنني بالكتابة والموسيقى أستطيع أن أعيش، أن أفتح براحا في هذا العالم قادرا على احتوائي، في وقت لاحق، تخلت تماما عن إيماني بالكتابة، كل كتابة جديدة باتت أنشطة تلتف حول عنقي وتساهم في اختناقني... الكتابة ما عادت تمنحني الحياة"<sup>(٢)</sup>.

أما وقد ألحّت المرأة السعودية على انتزاع حق الكتابة وعبرّت عنه تعبيرا مغايرا للصورة المألوفة في المراحل الأولى لتجربتها على الأقل في تعبيرها عنه بتلك

(١) انظر: زهور كرام، السرد النسائي العربي - مقارنة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء - المدارس شركة النشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٦٤.

(٢) الآخرون، ص ٢٠٤.



الشفافية المتناهية، ثم - وهو الأهم - تجسيدها له تجسيدا واقعيا بهذا الانفجار الكمي الواضح، وهذه السلسلة اللامتناهية من الكاتبات الجددات على تجربة عالم الكتابة الروائية وحتى الكتابة الأدبية على نحو ما يوضحه لنا الملحق الثاني من ملاحق الدراسة<sup>(١)</sup>، الذي خصصناه لإيضاح التجارب الروائية الجديدة التي ولجت لعالم الرواية في المرحلة الثالثة تحديدا، حتى بدا وكأنه تواطؤ من السعوديات على تأكيد هذا الحق وضرورة استثماره.

يلزمنا أن نضيف للكتابة في هذه المرحلة بأنها ميالة إلى مقصدية التحرر الثقافى لحظة أن صارت بمثابة "المنعطف أو الأداة التي ينهي بها الوعي الفردي والجمعي سطوة التاريخ الشفوي"<sup>(٢)</sup>، وعلى جانب آخر من المفارقة فقد جدّ الخطاب الروائي الراهن في جعل الكتابة واحداً من مؤشرات تذويت الكتابة، والتذويت ملازم للأدب الرفض للاجترار واستتساخ الحكايات الأخرى، وهو من جهة ثانية إلحاح على حضور عين المرأة وصوتها ولغتها<sup>(٣)</sup>، وهو بالضبط ما حاول الخطاب الروائي السعودي الراهن تحقيقه في روايات الكاتبة السعودية على وجه الخصوص بينما افتقرنا إليه في روايات المرحلة الأولى.

إذن، هاجس الكتابة الروائية هيمن على هذه المرحلة حتى دعا فئة الشباب السعودي للدخول في المعترك الروائي، ومن دون سابق تجربة لهم في مجال السرد قطعياً من مثل: رجاء الصانع، إبراهيم بادي، صبا الحرز، طيف الحلّاج، المهاجرة، أمل الفاران، آلاء الهذلول، خلود السيوطي، سارة العليوي، هاجر المكي، وردة عبد الملك، وطارق العتيبي وغيرهم، مع ملاحظة أن متوسط أعمار كاتبات رواية الراهن يبدأ من خمسة وعشرين عاماً، وهو الجيل الذي ولد في

(١) انظر الملحق الثاني من ملاحق الدراسة.

(٢) نهاية التاريخ الشفوي، مرجع سابق، ص ٢٣.

(٣) انظر: مجموعة كاتبات، الكتابة النسائية - محكي الأنا محكي الحياة، المغرب - منشورات من اتحاد كتاب

المغرب، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ٥٠.

أوائل حرب الثمانينيات وتفتحت أعينه على ثورة الاتصالات وعلى بعض الحروب كحربي الخليج، فهل بحق كانت الرواية بالنسبة لهؤلاء الشباب مركبة أبوللو لبلوغ أحلامهم كما يقول معجب الزهراني؟، وهل يصدق ظن حسن حجاب الحازمي بأنها الضمان الحقيقي لصدى تجاربهم الإعلامية؟ أو هي - بحق - ذلك المعادل الموضوعي للذات بحسب تفسير هذه الدراسة؟

نعم إن هذا الهاجس الكتابي المرتهن بفن الرواية ما هو إلا نتيجة أفرزها شيء من الوعي بالذات الصاعدة بصعود مؤشر ثقافة المرأة وتحصيلها العلمي، فتصبح ثورتها الروائية متوقعة بعد بركان خمد لسنوات طويلة ففجر بنية الصمت، ولتقرر ذوات كانت تبدو مجبولة على الامتثال ومجتمع موسوم بالخرس المزمّن أن ينروي، .. لتنهض الرواية كمر لتفتيت بنية الصمت إثباتاً للحضور .. فالرواية تحدث في لحظة تحول وتؤثر فيها بعمق عندما تعبر عن ذلك الانتقال التاريخي بوعي.





## السمة الثانية .

### تنامي الوعي بعناصر الرواية وفاعليته في تشكيل الخطاب

إصرار الكاتبة الروائية السعودية على اختراق حاجز الكتابة وصيرورة نتاجها الروائي بمثل تلك الكثافة العددية التي شهدتها المرحلة الراهنة حفزها على محاولة فهم أسرار هذا الفن، وهو ما لوحظ فعلاً بحدوث تطور لا بأس به في كيفية توظيف بعض الجوانب الفنية في الرواية، التي لا نشكك في إسهامها في الترويج للخطاب وفي تأثيره أيضاً، ومن بين عناصر الرواية التي تجسد هذا التطور عنصراً اللغة والمكان.

على مستوى اللغة نشير إلى دور المرحلة الثانية في إطلاق البدايات الأولى لتجويدها عبر نماذج ليلي الجهني ورجاء عالم، بعد أن ظلت لفترات زمنية طويلة مرتبهة باللغة الروائية السائدة وفق صناعة ذكورية خالصة، وهو ما يندرج وفق منظور النقد الثقافي تحت مسمى نسق فحولة اللغة "لتأتي المرأة إلى اللغة بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانيات اللغوية، وقرر ما هو حقيقي وما هو مجازي في الخطاب التعبيري"<sup>(١)</sup>، فلم تساعدها وضعيتها الثقافية والاجتماعية على الخروج من أطرها لتنتهي على حدّ مقولة سائلة الموشي إلى صناعة "خطاب إلحاقى بكل المقاييس، خطاب يمتلك أداة تعبير لغوية اجتماعية تنطرح في السياق كذات صنمية ليس لها أدنى مقومات الخطاب المذوّت الخارج من ربة الآخر إلى فضاء الأنا..<sup>(٢)</sup>، بيد أن الواقع يؤكد تحولاً شهدته مرحلتها الراهنة لأمس اللغة الروائية،

(١) المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ٧.

(٢) الحريم الثقافي، مرجع سابق، ص ١٢٨ .



وسعى لتوظيفها بوصفها طاقة فنياً تسهم في إحداث أثر في متلقي الخطاب، وهو ما سوف نتجه لتفصيله في الفقرة الموالية.

#### أ. الوعي بفاعلية اللغة الروائية :

وفقاً لسلطة اللغة الذكورية نفترض أن يكون الخروج عن هذه الوصاية التسلطية هو أول خطوات وعيها بلغتها الخاصة، لذا فإن محاولاتها الأولى التي أظهرتها كل من رجاء عالم وليلى الجهني في المرحلة الثانية تحديداً هي خطوة رائدة على طريق تحررها من القوالب اللغوية الجاهزة، التي أعدت مسبقاً من السلطة الأبوية، وهي خرق للبعد اللغوي الواحد على مستوى الكتابة الروائية، وعلى الرغم من رفض بعض الدارسين لمثل هذا التصنيف القائل بوجود لغة ذكورية وأخرى أنثوية والمؤكد بأن "هوية الكاتب/الكاتبة موجودة في لغته/لغتها"<sup>(١)</sup>.

حرصت الدراسة على طرح هذه الفكرة نابع من قناعة باختلاف الذاكرتين: الأنثوية والذكورية وقد يتيح مثل هذا الفرز -المختلف حوله علنياً- فرصة لأن تعلن المرأة عن هذه الذاكرة الخاصة بها، مثلما تهيأت للرجل فرصة الإعلان عن ذاكرته، وعبر عن مكنوناتها طويلاً حتى باتت ذاكرته ثقافة مهيمنة "تسم ذاكرتنا بسمتها خصوصاً بما تتركه في الذاكرة من آليات، تدفعنا على نحو لا شعوري إلى استرجاع ما هو ذكوري في مجالات التمييز والتوقف عنده والإشارة إليه، في مقابل نسيان كل ما هو نسائي والمكوث عنه لأنه أدنى مكانة وأقل قيمة"<sup>(٢)</sup>، ثم أن تحرر ذاكرة المرأة الخاصة كفيل بصنع رغبة أكيدة في تحرير وسائل التعبير لدى المرأة ولا شك أن تحرير الكتابة واللغة هما على رأس قائمة هذه الوسائل.

وإيضاحاً لفكرة الذاكرة الأنثوية ومدى أهمية التعبير عنها نستعير مقولة لـ رولاند بارت اعتبر فيها "اللغة - بالنسبة للكاتب - أفقاً إنسانياً تترسخ في مداه

(١) الحريم اللغوي، مرجع سابق، ص ٧٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٠.

ألفة ما<sup>(١)</sup>، والألفة بين اللغة والإنسان هي واحدة من مكتسبات التفرد، لحظة أن تصبح لغته مكتفية بذاتها، فلا "تغترف إلا من الميثولوجيا الفردية والسرية للكاتب"<sup>(٢)</sup>، ومن مرجعيات ذاكرته، ومثل هذه النظرية توثق الصلة بين اللغة وبين جنس مستعملها، من حيث أن يكون ذكراً أو أنثى، وقد تجذر هذا الاختلاف تاريخياً، حتى أن رشيدة بن مسعود - بررت قوة تجذره بامتلاك "الرجال تعابير محظورة على النساء، كما أن التعابير النسوية إذا استعملت من طرف الرجال فإنهم يتعرضون للاحتقار..<sup>(٣)</sup>

لهذه المبررات تندفع المرأة - في هذه المرحلة المتقدمة - نحو الخروج على شروط التبعية، مما يعني محاولة البحث عن لغة خاصة بجنسها، بل نكاد نجد كلا منهما يبني مشروعه الكتابي بلغة تخص مرجعيته البيولوجية، ويستثمرها لغايات تخصه وتعنيه، فلفة المرأة - حين تنكتب - إنما تستحيل قناة إيصال رسائلها إلى السيد الرجل، وقد لوحظ هذا الحرص من قبل روائيات الراهن، فرواية روحها الموشومة به تقر بوحدة من هذه الغايات فتقول: "أردت أن أوجعه كما أوجعني فصرت أبث رسائل عبر كتاباتي التي أعرف أنه سيتابعها على الأقل في الفترة القصيرة القادمة، نشرت سانحة تحت عنوان في خاطري شي"<sup>(٤)</sup>.

ونحسب أن ثمة معضلة واجهت الكاتبة السعودية في تحديها هذا، فوقعت بين قبضتي إشكاليتين لم يكن الخروج منهما آمناً ويسيراً على ما نظن، فمن جهة أدركت أن اللغة مكون أساسي في البناء الروائي ويدل تجويده دلالة واضحة على تطور وعيها بأدواتها الفنية إلا أن هذا الفهم اصطدم - من جهة ثانية - باعتقادها

(١) رولاند بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشبة، حلب - مركز الإنماء الحضاري، ط١،

٢٠٠٢م، ص ١٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٧.

(٣) الرواية النسائية المغاربية، مرجع سابق، ص ١٤٩.

(٤) أمل الفاران، روحها الموشومة به، الشارقة - دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ٢٠٠٤م، ص ٨٧.



أن هذه اللغة بوابة حريتها المنشودة، لتقع أسيرة اندفاعها العارم باتجاهها لظنها أنها ستتمكن من خلال اللغة من الاندماج مع ذاتها الأنثوية المتوثبة، والتطلع إلى فرض تعابيرها وتراكيبها وممارساتها اللغوية ذات البعد الأنثوي! إلا أن تحقق مثل هذا الأمر عادة ما يملئ شروطاً إبداعية صارمة على المبدع، شروط صارمة ليس من السهل الوفاء بها؟ وسط إقبالهن المُحمّل بفورة الانفلات العارم والاندفاع بلا هوادة في هذه المرحلة تحديداً.

ما توصلنا إليه - بصورة مبدئية - أن الروائية السعودية في مرحلة الخطاب الروائي الراهن وكنتيجة طبيعية لصراع هاتين الإشكاليتين لم تتمكن من خلق حالة متوازنة في رؤيتها للغة الروائية، فهيمنت عليها الرغبة الجامحة لركوب موجة اللغة المحققة بتجسيد طبيعتها الأنثوية الخاصة أولاً، واستعراض هواجسها وقضاياها ومكنوناتها ثانياً، وحقيقة الأمر أن هذين الهاجسين قد يسهمان في إتاحة الفرصة للكاتبة في تجويد لغتها الروائية، وفتح فضاءات التعابير اللغوية لها، ولكن بشرط توفر الوعي بفعل الكتابة عامة والكتابة الفنية خاصة.

والذي حدث بالفعل أن الكاتبة السعودية - رغم تنامي هذا الوعي - انشغلت كثيراً بهاجس الكشف والبوح، وبتسريد حمى الخروج من عباءة المجتمع المتسلط، ولم يترك لها هذا الانشغال مجالاً لصنع رواية ذات بصمة لغوية فنية خالصة وجودة لغوية عالية، وإن من استثناء فلن يخرج عن رواية الآخرون والبحريات وأجنحة مغتربة والوارفة وعيون الثعالب فهي بعض يسير من كم روائي كبير قابل لأن يمثل تلك النسبة الضئيلة في جانب الإتقان والتجويد في اللغة الروائية، أمّا النسبة الأعم فقد كتبت بلغة تسيدتها "ذات ساردة تطفو على النص بمعرفيتها وحدتها النقدية للمظاهر الاجتماعية دون قدرة على التمازج بالسرد"<sup>(١)</sup> وكان ذلك مبرراً لكثير من النقد دفع بهم لإخراج عدد كبير من روايات الخطاب الراهن عن نطاق

(١) الرواية السعودية، مرجع سابق، ١١٧٢ .

جنس الرواية، لعدم توفرها على الحد الأدنى من تلك الاشتراطات الفنية، التي تأتي اللغة الروائية على رأسها، وهو أمر يدفع بنا مباشرة إلى وضع تصور تطبيقي للغة الروائية للمرحلة الراهنة ومقارنتها بوجهها الآخر، مع رصد دور الوجهتين في تشكيل الخطاب الروائي لهذه المرحلة!

بصورة عامة بدا واضحاً أن كاتبات الراهن يتقصدن القارئ ويحرصن أشد الحرص على بلوغه وإرضائه، ونعني هنا القارئ بصفته الشعبية لا النخبوية، فثمة سعي حثيث لا يدعو للشك. لاستغلال حيوية اللغة اليومية التي لا تتعالى على القارئ بل تتبسط وتتداخل مع مألوفة اليومي، ليصبح التبسط سمة من سمات لغة الخطاب الراهن حين تتوسل لغته بالعفوية، وبالتالي تصبح لغتها الروائية وسيلة وأداة لقول كل شيء، وأي شيء تفرضه اللحظة السردية عليها، فجسّرتها قناة ربط بين الانفعالات الآنية باليومي والمعيش وبين رغبتها في "إكساب خطابها شرعية معينة عن طريق إدراجه ضمن شبكة النص الدلالية الواسعة ذات الأبعاد المعقدة" (١).

ذلك هو الوجه الآخر للغة الروائية الذي بدا واضحاً حضوره في هذه المرحلة تحديداً، وبالتأكيد لا يمكننا الاستهانة باللغة ذات الطابع الشعبي والقريبة من الشريحة الاجتماعية الأغلب، لاسيما فيما تتركه من أثر على كم الخطاب نفسه، وعلى توسيع دائرة استقباله على نحو ما سنوضحه في السمة الخاصة بتوسيع نطاق تلقي الخطاب الروائي شعبياً واجتماعياً، مؤكدين على أن اللغة الروائية المبسطة والعفوية التي صاغ من معينها هذا الخطاب مقولاته لها سحرها وتأثيرها العميقان في شأن تبليغه وإيصاله للآخرين، ولكن إما سلباً أو إيجاباً، وما ذلك إلا لما تحمله سمة البساطة من خطورة، فخطورتها في منظور ميخائيل باختين تتشكل في كون الاستفادة من اليومي في لغة الرواية خاضعاً لطبيعة معالجة المبدع له الذي يتوجب

(١) مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٦٨.



عليه الوعي بلغة كتلك "غير محايدة ولا تصبح بسهولة وبحرية ملكية للمتكلم"<sup>(١)</sup>، وفي منظور آخر فإن "اللفة العفوية القائمة على شخصنة التخاطب يمكن أن تفتح السرد وتجذب القارئ بالنظر إلى قدرتها على تشيئة الواقع، أو بمعنى هيجيلي الاقتراب من تحقيق معادلة التعبير الحسي عن الفكرة"<sup>(٢)</sup>، وبالتالي فإن التبسط اللغوي. إذا ما وُعي استثماره. صار مكتسباً للنص، وفي الرواية النسائية يراه عبد الله الغذامي قد تحقق للغة رواية بنات الرياض حين "جاء السرد فيها على مستوى من اللفة الجامعة ما بين لغة الكتابة الفصحى وخصائص الفن الحكائي، فصارت نموذجاً من الفصحى المحكية"<sup>(٣)</sup>، الأمر الذي دفع به إلى اعتماد مصطلح السرد السواليفي أو السواليفية كمكون أساسي في خطاب الرواية الراهن.

ويمكننا أن نصل من خلال مفهوم السواليفية إلى أثرها المباشر على الخطاب وفحواه، فالمفهوم الذي تحيل إليه السواليفية كما نستنتجها من إيضاحات الغذامي أنها "ذلك السرد المتسم بالبساطة العجيبة العميق جداً بمقدار بساطته الظاهرية .. وهي ذلك المؤشر الثقافي الذي يكشف من خلاله الناقد الثقافي أنساقاً لا تتوفر في العمل المتقن تماماً من الناحية الفنية والحبكة والسرد، لأنّ حاله تنطوي على تحايل لإخفاء النسق، ولكن السواليفية فيها الشفافية التي تجعل ما وراء النص مكشوفاً مثل سواليفية ألف ليلة وليلة"<sup>(٤)</sup>.

لنا أن نبرهن على علو نبرة سواليفية اللفة في خطاب الراهن بروايات عديدة لا يمكن حصرها فهناك نساء المنكر والأوبة وبعث الجسد وخمارك بحماري وغيرها كثير، فجميعها لا يحقق شروط اللفة الشعرية المنتظر تحقيقها إنما يحقق

(١) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٢) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ١١٧.

(٣) عبد الله الغذامي، صحيفة الرياض، بنات الرياض بنات النسق، الرياض، عدد ١٣٦٨٨ الخميس ١٢ ذو

القعدة ١٤٢٦هـ / الموافق ١٥ ديسمبر ٢٠٠٥م.

(٤) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ٤٧ و ٤٨.

معايير التبسط "كتعمد استخدام لغة مرسلة في شبه عفوية وطلاقة ونفس بعيد عن القوالب المنحوتة أو الرصف الهندسي إلا نادراً، فأكثر الألفاظ هي من المتداول، كلمات قريبة المعنى ومأخوذة إجمالاً من قاموس اللغة العصرية وتداخلها في بعض المواضع مفردات دارجة، ويبدو ذلك صادراً عن مذهب فني في الكتابة قوامه اللغة الوسيطة بين الفصيح والدارج" (١).

إشكالية هذه اللغة المتبسطة في إمكانية انزلاقها إلى السلبية، ويحدث هذا الانزلاق حين تستثمر الروائية البساطة في غير مواضعها فتحيل لغة الرواية عبثاً عليها وخطأً من قدرها بتشكيلها في صورة سوايف (٢)، لتظهر السوالية بمعناها السلبي حين تقول اللغة ما يفيد وما لا يفيد (٣)، كالحالة التي بدت عليها لغة رواية سعوديات- سارة العليوي ورواية بعت الجسد لـ فكتوريا الحكيم ففي سعوديات يظهر لنا المقطع الآتي:

"أحست جود بالعطش فأعطت لـ لوزا خمسين ريالاً لتشتري لها عصير برتقال وقطعة كيك، وأوصت لوزا أن تبتاع لنفسها ما تشاء إن أحببت، وعادت لوزا بالحاجيات وأعادت ما تبقى من المال لـ جود، وتعجبت من أن العصير والكيك ومشروب غازي بقيمة سبعة عشر ريالاً، فيما هم في الواقع بخمسة ريالات فقط" (٤).

(١) الرواية النسائية المغاربية، مرجع سابق، ص ١٥٠.

(٢) إذا كانت السوالية في منظور عبد الله الغذامي شرطاً مصطلحياً معرفياً لنص الروائي، ويعطي للرواية مكتسباً إيجابياً، فثمة مصطلح آخر هو السوايف في السرد ويرى أنه لا يضيف إلى السرد بل يقلل من شأنه (انظر: الروائيون والروائيات لا يطلبون رأي النقاد في الواقع هم يطلبون مديح النقاد، صحيفة الرياض، الملحق الثقافي، لقاء صحفي مع الدكتور عبد الله الغذامي، الرياض. عدد ١٤٢٢٦ الخميس ٢٥/٤/١٤٢٩ هـ - مايو ٢٠٠٨ م).

(٣) يصف أحد النقاد هذه الحالة قائلاً: "هناك لغة تمثل المجتمع في صورة مشكلة اجتماعية، لغة روائية عادية تخلو من أي اشتغال جمالية، لغة أقرب إلى أن تكون لغة شعبية مفعمة بالحياة اليومية وبالواقعية المبتذلة وبالرطانة والهجنة، لا تجد حرجاً في استعمال كلمات جنسية ونموت مقذعة" (انظر: الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ١٠٦).

(٤) سارة العليوي، سعوديات، البحرين- فراديس، ط ١، ٢٠٠٦ م، ص ٤٨.



ولا يذهب التسطيح بعيداً عما ورد بكثرة في رواية بعث الجسد<sup>(١)</sup>.

هكذا تتحدر اللغة مثل سيل جارف في قوة تشتتها ومجانيتها مستعرضة المواقف تلو المواقف، والقضايا تلو القضايا إلا أنها من السماجة والضعف بحيث لا تكاد تتجاوز حيز الإخبار، ودون أن نستشعر من خلالها عمقاً دلاليّاً أو أن تثير في أرواحنا الدهشة والإعجاب، والسبب في ذلك كله عدم قدرة الروائية على ضخ هذه اللغة بالطاقة الدرامية اللازمة، فالدرامية المفتقدة في لغتها هي التي تجعل خطابها مفارقاً لغيره من الخطابات الحافة به، وهي التي تكسب هذه اللغة المشروعية داخل الأدب.

إن انزلاق لغة الخطاب إلى مستوى البساطة واليومي بمعناهما الفجّ إخراج اللغة السرد من شروط فاعليتها، فالمقطعان السابقان والقصيران نسبياً فيهما من التشظي اللغوي الكبير، بدءاً من قضايا الفساد التجاري، ثم قضايا شركات الطيران المحلية، مروراً بالفقر، عبوراً بصرعات الموضة، وزواج القاصر، وظلم الرجل وتسلطه، وتعدد الزوجات، وصولاً إلى قائمة طويلة من تفاصيل مملة لا تغني ولا تسمن من جوع، فهل نضم إلى التفاسير تلك الطبيعة التي تلازم المرأة في عشقها للحديث وعشقها للكلام حتى عن أدق تفاصيل حياتها وأبسطها؟ لنصل في

(١) يرد في الرواية من أمثلة ذلك قول الساردة:

"..أعطاني سعد كيساً به ساندويش فلافل ضخمة وعلبة من الشراب البارد، وهو يقول: وجبة الرحلة مقدمة من الخطوط الجوية السعودية، كريم أنت رغم رقة الحال، شكرته ووضعته بجيب حقيبتني الخارجي قلقة من رائحتها في الجامعة، أعطيتها فطومة وقلت: طفل رضيع، وقالت: أحلفي، باستنكار، سألتها: وش أحلف، اليوم الكل يستجوب، قالت: وش فيتس اليوم مزاجتس معك؟ قلت وأنا أجرب كلمات ما خطر ببالي أنني سأنطقها: متوترة شوي، خطبني فهد ولد عمي.. قالت وهي تجلس كيس الفلافل بمقعد بجوارها: شوي هاللي تحط بكليباتها رجال رمادين بعمر فهد (ستايلها) مثلتس وترى هذي الموضة، شفتي صاحبنا هيفاء أعرست الأسبوع اللي راح على أبو لجين، دكتور جيكل، أيعقل! لديه زوجة صابرة وعشيقة وفيه وخيلة يافعة هذا أكثر من أن تستوعبه وحشية دكتور جيكل، فكرت هل تعلم مزنة أنه تزوج من جميلة بعمر ابنته.."(انظر: فكتوريا الحكيم، بعث الجسد، بيروت - دار الفارابي، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ٢٠٦).

النهاية إلى خطورة هذا التبسط في لغة الخطاب الروائي الراهن بعد أخذه اللغة وسيطاً وناقلاً لليومي لا غير.

وبالتالي يمكننا القول إن اللغة الروائية في الخطاب الراهن تحمل سمات تحولاتها الخاصة بمحاولاتها - أولاً - الانعتاق من سلطة اللغة الذكورية، ثم تبسطها أسلوبياً مع اختلاف درجة التبسط من حيث سمو قيمته الفنية أو مجانيته، فضلاً عن تحولها بصورة جلية لرصد تفاصيل قضايا الذات الساردة بوصفها أنثى.

نسجل أخيراً إلى هذا وذاك هو خلو الكثير من النماذج الروائية الراهنة من معيار الترشييد اللغوي وما ذلك إلا لخروجها عن حدود اللازم إلى عرض ما لا يلزم، حتى وكأن اللغة رزحت تحت معول الثرثرة والتكرار. والانتهاى إلى لغة إخبارية تقريرية جامدة.

خلو اللغة الروائية النسائية من الترشييد اللغوي ليس بجديد على واقع الرواية السعودية فقد لوحظ في المرحلتين الأولى والثانية، إلا أن تحوله في المرحلة الثالثة تمركز في حشد عدد كبير من القضايا الاجتماعية في مقاطع سردية قصيرة لم تكن لتحتمل ما حُمّلت به من مقولات، وتفسيرنا لظاهرة كتلك يكون بإعادتها إلى مسبين:

الأول: هي ردة الفعل الطبيعية لواقع جديد دفعت باللغة لقبول قول ما لا يقال سابقاً، فاستثمرت الرواية الممكن المتاح من هامش الحرية ليتسارع خطابها في إطلاق قضايا لا حصر لها لم يكن التطرق إليها ممكناً لدخولها في حكم المحظور سابقاً وهذا يعيدنا إلى فكرة التخفف التي طرحناها سابقاً.

الثاني: صار توجهاً عاماً سعي الروائيات لاستقطاب قارئهن المحلي بأدب اليوميات، بعرض ما يؤرقه من مشكلات اجتماعية، واللغة وخطابها الروائي هي من أبرز الوسائل لإبراز هذا التوجه، الذي وصفته سائلة الموشي باسترضاء الجماعة<sup>(١)</sup>

(١) الحريم الثقافى، مرجع سابق، ص ٧.



في الخطاب الروائي المحلي، بينما نعتبره صورة لتجسد لغة مرحلة، انجرف الأديب وراء مغرياتها فلا يفوتنا أن لكل فترة تاريخية معجمها اللغوي الخاص حتى وإن كانت اللغة كما يقول ميخائيل باختين في نواتها البدئية متجانسة اجتماعياً، باعتبارها اللغة الرئيسية المتكلم بها والمكتوبة لدى فئة اجتماعية، فإنها تحتفظ مع ذلك باختلاف اجتماعي بتضيد اجتماعي يمكنه أن يصبح في بعض الفترات اختلافاً ملحوظاً<sup>(١)</sup>، وهو أمر حري بدفع بعض الروائيات. كما لاحظنا في هذه الفترة. لتوظيف اللغة وفق مفهوم الوسيط، فيصنف الأشياء من حولهن عبر لغة لا تحفل بالطاقة الرمزية والمجازية والإبقاء عليها منذورة إلى دافع نزقي لا إلى مظلة فلسفية.

ضرورة البحث عن حالة نقيضة لهذه النماذج ربما دلت على لغة روائية تحمل طابعها الفني، وهو أمر ليس بالعسير فمثل هذه المرحلة حوت نماذج جيدة نجدها في رواية الآخرين والبحريات والوارفة وعيون الثعالب وأجنحة مغتربة، الحملة جميعها بلغة شعرية شفيفة جزلة غنية كل الغنى بالشاعرية.

#### يرد في الآخرون على لسان صبا المقطع التالي:

"مبتلة كلي والماء مازال ينزل من شعري وثيابي والبرد لاسع، ويد لا أدري من أي جحيم أتت أو من أي جنة، تركت دفئها فوق يدي وانسحبت، بعد دقيقة كاملة، أظنها دقيقة من دون أن أحس بشيء لاشيء! .. ليس الفضول ناحية اليد ما أجبرني على رفع رأسي والنظر عبر النافذة للخارج، إنما كوني لن أحص عدد المرات التي توقف فيها الباص، ومن ثم لا أعرف في أي مكان أنا، وكم محطة بقي كي يحين موعد نزولي"<sup>(٢)</sup>.

ونقرأ في البحريات لغة شفيفة تنضح بالشاعرية في ليلة شتوية أحست فيها الأنثى بالفقد:

(١) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٦١.

(٢) الآخرون، ص ٧٣.

"يهطل المساء متأبطاً لوعاته، وهي تشعر بأنها ترتدي معطفاً أزرقاً متورماً بالشوق والقلق واللوعة التي تجعلها تعيش في هذا العالم كنصف أو بعض نصف، واكتشفت بأن صوته كان يطري النهارات ويزيل خشونتها، عالمه الذي ينحدر لها منه، ذلك المكان الذي يظل به مطوقاً بكتبه ونظرياته السياسية وأحاديثه عن بريطانيا، وتحسه كأنه مختلف مغاير عن الجميع كأنه ربطة عنق ومعطفومظلة، تحسه إفرنجياً متمدناً يملك أجنحة لا يملكها آخرون"<sup>(١)</sup>.

أخيراً يمكننا أن نضم صوتنا إلى صوت سحمي الهاجري الذي انتهى في استقرائه للغة الطفرة الروائية الأخيرة إلى مستويات ثلاثة ينتظم فيه وعيها باللغة<sup>(٢)</sup>، مستوى أول رُبطت فيه اللغة بقضية التجريب وخير من يمثلها روايات رجاء عالم مستوى ثان تميل فيه اللغة إلى لغة وسطى، تتأرجح بين الفصحى والعامية القريبة من لغة الصحافة المُحترفة، مع الحرص على تجنب الأخطاء اللغوية ودقة التعبيرات، ويمثلها رواية بنات الرياض والآخرون وأجندة مغتربة والقران المقدس والبحريات والوارفة وثمان الشوكلاتة وغيرها، مستوى ثالث وفيه لم يُعَنَّ باللغة، تبعاً لعدم الوعي بقيمتها في فن الرواية ومثلها: سعوديات وبعث الجسد وحب في العاصمة وبنات من الرياض وغيرها.

#### ب. الوعي بفاعلية المكان الروائي؛

تحدثنا في الفصل الثاني عن خطوة هامة على طريق التحول حققتها المرحلة الثانية هي عودتها بالمكان الروائي إلى محليته وإن كان بمستويين سبق أن تم تحديدهما هما: المستوى السطحي في التعاطي مع المكان الروائي، والمستوى المركب الساعي لإعطاء المكان المحلي قيمة فنية، وهذه خطوة تشكل نقطة تحول في الخطاب حين ارتبط إنتاجه بعودة المكان الروائي لتمثيل البيئة المحلية لاسيما بعد نفيها شبه التام من روايات مرحلة البدايات التي أطلقت خطابها من البيئات البديلة.

(١) أميمة الخميس، البحريات، دمشق دار المدى، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٢٢٢.

(٢) جدلية المتن والتشكيل - الطفرة الروائية في السعودية، مرجع سابق، ص ٤٠٨-٤٠٧.



نقطة التحول تلك تصل بنا إلى مدى أبعد بحلول المرحلة الثالثة، فقد لوحظ أن نماذجها الروائية أظهرت وعياً بالمكان المحلي لاسيما من جانب قدرته على إنتاج الخطاب، وفاعليته الكبيرة على إبلاغه، وقد انتجت نقطة التحول تلك تساؤلات عديدة في طريق تفحصنا للمكان الروائي والخطاب المبتوث في حيزه في مرحلة الراهن، دار معظمها حول سر الارتباط الوثيق بين البيئة المحلية وأمكنة هذه الروايات! ومدى تحول مثل هذا الارتباط إلى سمة سائدة من سمات هذه المرحلة! ثم - وهو الأكثر دلالة - مدى استحضار الروائية السعودية لهذا التلازم الواضح بين المكان الروائي وبين بيئاتها المحلية، هل كان استحضاراً يتوخى غاية فنية، أم لغاية أخرى تمس الخطاب مساً مباشراً؟

قبل البحث عن أجوبة لهذه التساؤلات لابد أن نشير إلى المكان الروائي الذي نعنيه، والذي نتقصد دراسته، وهو مكان الأحداث لا مكان الكتابة، وننطلق في هذا من دلالة وجوده في الرواية التي تعتبر "تجديراً لخطاب الرواية في إطار مكاني وثقافي محدد" (١)، وإحالة "على مقومات سياقية ترتبط بتحديد المكان الذي يكون في علاقته بالزمن خلفية سوسيو ثقافية لخطاب الرواية" (٢)، وهو أمر يتطلب اتخاذ الرواية مكاناً بعينه يكشف عن ملامحه الحقيقية والواقعية مجموعة من الاشتراطات الثقافية والاجتماعية والتاريخية والحضارية.

إن تخير بعض الأماكن - كالأماكن المحلية مثلاً - لتكون حاضناً لخطاب الرواية أو هوية لخطابها الروائي كفيل بصياغة نظير خارجي قريب للواقع، أو لنقل هي برمتها عملية ترسيخ تاريخي "هدفها تكوين نظير لمرجع خارجي، وإلى إنتاج أثر معنى الواقع" (٣)، فهذه الأماكن تعامل بوصفها إشارات معروفة ومتداولة اجتماعياً، وبهذه الآلية يتجاوز المكان وظيفته الأولية المحددة - بوصفه مكاناً لوقوع الأحداث - إلى فضاء يتسع لبناء خطاب منتجها من خلال زاوية الإنسان الذي ينظر إليه.

(١) التحليل السيميائي للخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٣٩.

(٢) التحليل السيميائي للخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٣٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٧.

وتلك هي الظاهرة التي لعبت على أوتارها رواية المرحلة الثالثة في الرواية النسائية السعودية ومن خلالها صنعت تحولاً في تعاطيها مع الفضاء وأمكنته، تمثل هذا التحول في الاستغراق المتناهي في استحضار البيئات السعودية المحلية، وبجعلها هوية للخطاب، عبر التشابه الكبير بين فضاء النص وفضاء الواقع، وهو تشابه يخلق - في كثير من الأحيان - بنية دلالية وسردية تجعل وقع الواقع المادي المعيش وقع الخطاب الروائي نفسه، ومن هنا تحدث الإشكالية في مدى قدرة الرواية السعودية أو غيرها على كيفية توظيف هذا الواقع وإمكانية عدم التوهان بين فنية التوظيف أو سطحيته وفجاجته.

وقبل الدخول في تأكيد هذا التوجه المعمول به في المرحلة الراهنة سوف نستحضر موقف المرحلتين السابقتين من المكان الروائي في إطاره المحلي، الأمر القادر على خلق مقارنة بين ما أنجزناه في هذا الجانب وبين ما يمكن للمرحلة الراهنة إنجازه فيه، وفي المحصلة النهائية يتحدد مدى التحول في جانب تسريد المكان المحلي في الرواية النسائية السعودية عامة.

ما عهدناه في مسار رحلة الخطاب عبر المكان في المرحلة الأولى وشيء من الثانية لوحظ متحولاً في مرحلة الراهن حين خالفت هذه المرحلة مسار الرحلة التي يتخذها الخطاب لفضاءاته، ففي بداياتها أطلقت الرواية السعودية خطابها الروائي من الأماكن البديلة لبيئة مجتمعتها، وأسست مقولاته من فيض تلك البيئات الخارجية، حتى أنتجت خطاباً منفصلاً عن هويات ذواتها الساردة، أما في بواكير المرحلة الثانية فقد لامس هذه القضية نوع من التحول، بأن تجرأت الرواية في تسريد واقعها المعيش، وإن كان بشيء من الحذر أو المراوغة والتمويه كما سبقت إبانة ذلك.

وتحل المرحلة الثالثة لتشهد التحول الأكثر وضوحاً في علاقة الرواية السعودية بالمكان الروائي، وفي خضم مجموعة من التحولات الحياتية الكبيرة طالت واقع



المرأة السعودية، أدت إلى اتساع حضورها المكاني ومكانتها في منظومة الحياة الاجتماعية عامة، وهو ما استثمرته الكاتبة السعودية لتوثق صلتها بالمكان المحلي عبر الرفض الصريح للانسياق الانهزامي وراء إبدال مكانها الذي شكل شخصيتها ومنحها الهوية بآماكن بديلة، على نحو ما درجت عليه المرحلة الأولى، فبدأت تهتف بجرأة متناهية قائلة:

".. ولا أريد الكتابة من أمانة أخرى، هذا مكاني، البقعة الصغيرة من العالم حيث لي وطن، فلم أصدر منها دون وجه حق، وإذا كنت سأصدر في عالم افتراضي محض فما بالك على الأرض"<sup>(١)</sup>.

لوحظ الافتتان بتصدير الخطاب من بيئته المحلية في خطاب الرواية المحلية السعودية عبر مظاهر عديدة سنوجزها في مسألتين:

١. عكس مسار رحلة الخطاب عبر المكان.

٢. التواطؤ على تسريد المكان المحلي.

ظهرت الرغبة الصريحة لدى الخطاب الراهن في عكس مسار رحلته وإحداث تحول في مقولاته لحرصه على إطلاق هذا الخطاب من المكان المحلي، بدلاً من الأمانة البديلة، وهي معادلة ستعطي بالتأكيد نتائج معاكسة، فرفضها القاطع بتسريد الأمانة البديلة التي ألفتها تجربتها الروائية في مرحلتها الأولى: القاهرة، لبنان، الإسكندرية، جنيف. يوثق صلة خطابها بمحليته، ويعيده إلى هويته معبراً عن قضاياها، ساعياً للتأثير في محيطه، وقد كان، حين اتخذت من الرياض وسلسلة طويلة من الأماكن السعودية كجدة ومكة والدمام والقطيف والأحساء وأبها وحائل وبريدة وهلم جرا.

بهذه العودة القوية للمكان المحلي لوحظ انطلاق الخطاب الروائي الراهن في سواده الأعظم من الداخل، باتخاذ واحد من فضاءات المملكة العربية السعودية

(١) الآخرون، ص ١١٦.

مكاناً حاضناً له، ولوحظ ندرة أن يكون المكان الخارجي بديلاً عنه<sup>(١)</sup>، وإن حدث فهي مسألة طارئة لا تكاد تخرج عن كون هذا المكان البديل إحدى المحطات التي يعبرها الخطاب في مسار رحلته لا منطلقاً له<sup>(٢)</sup>، ولو حدث وانتهت أحداث الرواية فيمكن أن يدل ما فلا بد له من الانتهاء بالعودة إلى المكان الأصل، لتستقر الأنثى في آخر مطافاتها إليه بعد جولة ترحال طويلة بين مدن العالم حتى إن هذه الحالة اقتربت كثيراً لتصبح إحدى السمات السائدة في الخطاب الروائي الراهن.

أمثلة كثيرة تشير إلى ذلك، فمن الرياض عاصمة المملكة العربية السعودية ترتحل سديم - في رواية بنات الرياض - وتحط في لندن، ولندن هي مكان الآخر إلا أن رحلتها الاختيارية تلك لم تكن من أجل هدف تنشده مثلما كان عليه الحال في المرحلة الأولى حيث الرغبة في إخفاء الهوية السعودية احترازاً من بعض المحاذير وإنما تأتي هجرة سديم بمثابة التحدي وبعد أن أسهمت مع صديقاتها في فضح واقع المجتمع السعودي والكشف عما يحف به من متناقضات، لتصير لندن وغيرها من الأمكنة البديلة مجرد مكان يستقر جسدها فيه.

نستقي الحجة لهذه الفكرة من سر رحيلها من الرياض التي لم تكن سوى أزمة نفسية طارئة حدثت نتيجة خيانة الشاب ولید لها بعد أن أحبته ووثقت به، فكانت لندن ملاذاً لجرحها العميق، ليواجهها سؤال أكثر واقعية من سابقة: هل

---

(١) كانطلاق خطاب رواية أجندة مغتربة من لندن التي احتضنت خطاب الذات الساردة ومع هذا فلندن لم تعامل بوصفها بديلاً للهوية بل بوصفها المكان/ الغربية، وغربة حقيقية دفعت ببطلتها لتساءل في ألم: "هل باشرني الاغتراب بهذه السرعة؟ وأنا التي لم أر شمس النهار بعد؟.. لم أكن متهيئة بعد لتلك المواجهة العارية فوق طرقات أعجز عن ترجمة منعطفاتها وبين وجوه كالحبة كقالب لا نبض فيها ولا حياة.." (انظر: خلود السيوطي، أجندة مغتربة، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٨ حتى ٢٠).

(٢) نلفت الانتباه إلى أن الدراسة تستثني من هذا الحكم الروايات التي اتخذت من المكان البديل لعبة سردية تصل بخطابها إلى حالة من الانزواء كروايات رجاء عالم ومها محمد الفيصل وهي ما سوف تتناوله الدراسة في فصلها الثاني من هذا الباب تحت مسمى الخطاب المحايد كواحد من توجهات الخطاب الروائي الراهن.



تخلو لندن من الخيانة؟ بالطبع لا، فلقد واجهت سديم خيانة أخرى على أرض لندن أما المفارقة المدهشة هي أن الخيانتين - في الرياض وفي لندن - من رجلين يحملان الجنسية العربية، وليست هي سديم وحدها من ارتحلت بخطابها من المكان الداخلي إلى المكان الخارجي فالخطاب الراهن يوفر أمثلة كثيرة تم استعراض بعض منها في الملحق الرابع.

هذا الصراع بين الأماكن المحلية والخارجية التي تنقلت الروائية السعودية بين فضاءاتها ضمّ تجارب الساردات الحياتية معلناً عن خطابات ينتظمها تشابه كبير من حالات الخيبة والتوتر والضيق، وهي حالات حفزت الذات الساردة على الرحيل إلى فضاء آخر ليصبح مكانها المحلي مجرد ذكرى عالقة بشتى أصناف الكآبة والسلبية والقمع، وهو أمر شطر الذاكرة الأنثوية في تجلياتها المكانية إلى وجهين قاسمهما المشترك عدم الاستقرار أو الراحة، فهروبها من الأول المحلي بحثاً عن الحرية وبقاؤها في الثاني الخارجي انفلات وضياع، وهي نتيجة تضطرهن إلى العودة إلى المكان الأصل بعد أن تواجهن خيبات لا تقل قسوة عن سابقتها، وسوف نعتبر هذه العودة المنتظرة دائماً من الأنثى إلى موطنها بعد رحلة تشرد وضياع تشبهاً بهذه الهوية ورفضاً للتصل منها، وهو دلالة رفضهن لمجرد فكرة الإيهام بأن المرأة تعيش بعيدة عن مكانها الذي ولدت وترعرعت بين ظهرانيه بينما لم يكن ذلك ملحوظاً البتة في خطاب مرحلة البدايات مثلاً، فحاشقجي ومن جاء بعدها من كاتبات مرحلتها لم تكن تقص جسدها من المكان المحلي فحسب بل ترحل بروحها ومشاعرها وتتخذ من المكان البديل هويةً ومجتمعاً لها، بيد أن الوطن لا يغيب عن ذاكرة الخطاب الراهن حتى وإن كانت الذاكرة الأنثوية رهينة سطوة أزقة لندن وتلافيف ضبابها الطاغية الحضور، فالقصيم مثلاً حاضرة في هذه الذاكرة:

"تذكرت بيت خالتي الطيني في القرية التي تتبع محافظة القصيم .. وخالتي تصنع رقاقات الخبز البر مع العسل والسمن.."<sup>(١)</sup>، ومثلها مكة التي لا نجد لها غائبة عن ذاكرة الساردة، وهي في خضم تجوالها في شوارع لندن فيأخذها الحنين إليها:

"هذه اللندن، كم تشبه مكة! معاً تتقاسمان السخاء للأغراب وتدحرجان أهلها خارج دائرة الضوء، كأنهما عنقاوان أسطوريّتان تنتزعان زاد أبنائهما لتطعماه الزوار! لكن مكة مدينة لا تبكي، وحدهم ناسها يبكون في صوان الحرم"<sup>(٢)</sup>، فكما لا تغادرها سلطة مكانها الأصل في اشتياقها الجارف إليه لا تغادرها عذابات وآلامه وصوره البغيضة في نفسها كما سيتضح لنا في حديثنا عن رحلة هذا الخطاب في بحثه عن الحرية.

ما يمكننا تأكيده كتحول في مستوى خطاب الرواية عبر الوعي بدور المكان هو أن عودة الروائية إلى أحياء المكان المحلي لتطلق من خلاله خطابها الروائي هي في عمق دلالتها رغبة أكيدة يصبح فيها المكان قناة للامسة القارئ المحلي، بتحفيز تلك الحساسية المفرطة بين معطيات المكان بهويته المحلية وبين فرط الانتماء إليه لدى القارئ، لا مجرد "فضاء مكاني متخيل وحسب، ولكن كحاضن حياتي، تستشعر فيه الذات جملة من المعاني الإنسانية الحية عبر اللغة، لامتناسات مركبات الثقافة القبلية والقروية والفئوية والمذهبية"<sup>(٣)</sup>.

إنها حساسية مفرطة بوسعها دفع الخطاب إلى التأثير كما تجلى ذلك بوضوح في ثورة ردود الأفعال المختلفة بمجرد أن ارتبطت رواية بنات الرياض بالرياض المكان، وحين لقي كاتب رواية لا أحد في تبوك ما لقيه بوضعه اسم مدينة تبوك

(١) قماشة العليان، عيون قذرة، بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ٢٠٠٥م، ص٢٤.

(٢) أجندة مغتربة، ص٢٩.

(٣) نهاية التاريخ الشفوي، مرجع سابق، ص١٠.



عنواناً لروايته<sup>(١)</sup>، ومثله يوسف المحيميد حين عنون روايته بمدينة بريدة<sup>(٢)</sup> وغيرهم كثير، فتلك المواقف الغاضبة من استثمار المكان المحلي وتوظيفه كعنوان للرواية لم تزد حظوظ الرواية إلا انتشاراً وعلواً في مؤشر مقروئيتها ولم تزد خطابها سوى جدلاً وحضوراً.

المسألة الثانية هي العودة للمكان المحلي وتسريده، وهي سمة تواطأ على إتباعها كاتبات هذه المرحلة تحديداً، دليلنا على ما نقول ذلك التشظي الكبير المرصود في تسريد مدن فضاءات وطنهن، غربه وشرقه، شماله وجنوبه، ووفق استراتيجية متشابهة الآلية والأهداف.

وقد نقول إنه بفضل تأثير التحولات الاجتماعية الكبرى التي تنزل في سياقها هذا الخطاب تيسر للمرأة الخروج من خدرها الضيق إلى فضاء مجتمعهما الرحب عبر توفر الوظائف التعليمية، والفرص العملية التي عاضدت فيها الرجل جنباً إلى

(١) أكد الكاتب السعودي مطلق البلوي أنه تلقى ردود أفعال متفاوتة من أهالي مدينة تبوك لاستخدامه اسم المدينة في الرواية مؤكداً احترامه لكل تلك الردود "انظر: صحيفة الحياة، عبد العزيز النبط" على خطى بنات الرياض أم سعي إلى الكسب التجاري، روايات تحمل أسماء مدن سعودية تثير التساؤلات"، عدد ٢٧/٤/٢٠٠٩هـ.

من جهة ثانية ذكرت صحيفة الرياض ما مفاده أن "عنوان رواية مطلق البلوي لا أحد في تبوك الصادرة حديثاً عن نادي حائل الأدبي أثار غضب عدد من الأهالي فيما وجدوه - حسب رأيهم - من إظهار لمدينتهم تبوك بمظهر غير لائق فالبعض يقول: إن ما قام به مطلق من اختيار هذا العنوان المستفز كان من المفترض تغييره قليلاً كي لا يظهر هكذا مزعجاً للجميع، وإن في الرواية تجاوزات أخلاقية على حد تعبيرهم حيث يظهر الكاتب بطل الرواية بأنه لا هم له إلا السفر إلى الخارج لأجل السياحة الرخيصة والفساد بشكل أساء لكثير من شباب تبوك" (انظر: صحيفة الرياض، نواف العتيبي، "رواية لا أحد في تبوك تثير استياء أهالي تبوك"، عدد ١٤٨٢٩، بتاريخ ١٢/ صفر ١٤٢٠هـ / الموافق ٨ فبراير ٢٠٠٩م، صفحة الثقافة).

(٢) توصف ردود الفعل تجاه رواية يوسف المحيميد الحمام لا يطير في بريدة بوجود أكثر من قارئ اقتنى "الرواية حتى يرد على مؤلفها الذي شوه سمعة بريدة على حد قوله وأشار يوسف المحيميد إلى أنه تلقى ردود فعل غاضبة في مواقع الإنترنت التي للأسف ركزت على العنوان أو على كلمة الناشر" (انظر: صحيفة الرياض، عبدالعزيز النبط، "على خطى بنات الرياض أم سعي إلى الكسب التجاري"، مرجع سابق).

لتسهم ولو بالقليل في التنمية، وبالتحديد في مجال العمل الصحي أو التجاري أو الإعلامي أو الثقافى أو الطبي وهي تغيرات اجتماعية لم تعد فيها الأنثى رهن خصوصية مكانية ضيقة بقدر ما تعاظم دورها في منظومة المجتمع الحديث ثقافة وحراكاً، فما عاد المكان - الذي تتحرك فيه الذات الأنثوية لكاتبة أو المرأة ذات الخصوصية كالمرأة السعودية - نقول لم يعد ذلك مكاناً متسماً بالثبات والسكونية، إنما تشظى وتعددت فضاءاته منفتحة على مختلف الصور والأشكال.

خرجت المرأة السعودية عن الحيز المكاني الضيق الذي حدده لها الرجال، وأكدوا على أن "البيوت خلقت للنساء، قضبانها حدودهن، والنساء تعتاد القضبان وتألّفها، تظن أنها المكان الآمن الوحيد لهن في هذا العالم وما خارجه وحوش قد تنقض عليهن لو خرجن"<sup>(١)</sup>، خرجت من هذا الحيز لتكتشف المأساة التي حدثت كثيراً من تعاطيها مع الفضاء المكاني الواسع وأطّرت من خبرة الترحال والتنقل لديها، واكتشفت الأفق المفتوح الذي اتخذته الرجل لحركته المكانية، وهو ما أقرّت به هند بعد أن تزوجت من منصور واكتشفت الآتي:

"الحياة بالنسبة للرجال مكان واسع، يتأرجحون فيه كيفما يشاءون .. لهم الشوارع يقودون فيها سياراتهم بجنون ولهم المقاهي والشطآن البحرية والشقق الخاصة للهوهم غير البريء"<sup>(٢)</sup>، وتكمن قيمة هذا الاكتشاف في أثره عليها، فقد دفع بها لكسر الطوق وحفزها على اقتحام كل الأمكنة، لتتحول هذه الرغبة إلى هاجس بالنسبة لهند وبنات مجتمعهما:

"زادت رغبتى الكبيرة في الهرب من هذا الواقع الذي يشبه الكابوس، شعرت أن بداخلي أنا أيضاً امرأة تود لو جنزت حالها بالقنابل وتخلصت من نفسها، تريد التخلص من هذا الوزن الثقيل في محيط تكرهه، وتود لو تضع له نهاية إما بالموت أو الرحيل"<sup>(٣)</sup>.

(١) هند والعسكر، ص ١٢٢.

(٢) هند والعسكر، ص ١٢٢.

(٣) هند والعسكر، ص ٢٠٦.



من الصور الدالة المعبرة عن هذه الرغبة النموذج الذي أوردته الآخرون، حيث تقدم نموذجاً مصغراً عبر التوزيع اللاعادل لغرف المنزل بين ذكوره وإناثه، فمحمد الذكر يحتل غرفة فسيحة بينما أخته صبا تحتل مساحة ضيقة، محدودة الفضاء، ولكنها أنثى لا تستكين لواقعها المرير بل تنتظر اللحظة الحاسمة لانتزاع هذا الحق، متطلعة إلى احتلال أمكنة الرجل بما تمتاز به من رحابة وانفتاح، ومن حقها حين احتلالها أن تنعم بامتيازاتها العديدة، فأنثى رواية الآخرون تنتظر بفارق الصبر لحظة احتلالها غرفة أخيها محمد، وتترقب اللحظة السانحة لفعل ذلك، ولا غرابة في هذا الاندفاع طالما فاقت غرفة أخيها غرفتها الصغيرة الخائقة مساحةً، لذا هي الآن تستيق لحظة الاحتلال وتضع مخططاتها المناسبة لتغيير كل مافيها، وكأنها تنسف كل ما ورثه الرجل لها من فضاءات، لتتهدي إلى فكرة التقسيم بجعل الغرفة الواحدة غرفتين منفصلتين وبأثاثين مختلفين:

"سأقرأ في غرفة، وأشاهد التلفاز في الأخرى، وربما أنام ليلة في هذه ليلة وأخرى في تلك، أن أنام بضع ليال على الأرض، أن أتمدّد قبالة التلفاز تاركة رجلي مرفوعتين على حافة الطاولة، أن أقضي مهاتفتي رائحة غادية في فضاء الغرفة، أن أذاكر دروسي في أماكن نائية منها حيث لا يجاورني غير الجدران وزواياها، أن أركن جسدي خلف الباب وأعبر أطوار كآبتي، أن أرمي مخداتي الكثيرة وأتركها تتناثر محيلة أرض الغرفة مكاناً لا يصلح للوطء"<sup>(١)</sup>.

تتصعد وتيرة الرغبة في ارتياد كل الأمكنة. وبصورة أدق. حين نعثر في خطاب الرواية الراهن على امرأة تجاوزت المكان الخاص إلى أمكنة عامة، وفي شتى اتجاهات الوطن، ثم في شتى فضاءات العالم بأسره كما سنأتي عليه لاحقاً في سياق تناولنا سؤال الحرية لدى أنثى الخطاب الراهن، وهي حالة تسيّدت هذا الخطاب فحفزت الدراسة على عدّها نوعاً من التواطؤ من قبل الروائيات السعوديات على كسر جمود المكان وانغلاقه.

(١) الآخرون، ص ٢٩.

فرضية التواطؤ تبلورها حركة الروائية السعودية الدائبة بين الأمكنة المحلية في شتى اتجاهاتها راصدة تمايزاتها في العادات والتقاليد واللهجات، فنوعت في خطابها عبر المكان، واكتشفت الآخر من خلاله، وعبرت عن تلك التحولات الاجتماعية التي طالت هذه الأمكنة وحددت موقفها منها.

الرياض على سبيل المثال، أحد الأماكن الذي تفاعلت معه الروائية السعودية بصورة لافتة للنظر وقرآته قراءات متعددة وبزوايا مختلفة، فرواية الانتحار المأجور يقرأ خطابها مدينة الرياض قراءة مشحونة بالتشفي والامتعاض، فهي في نظره البيئة القادرة على إنتاج التطرف كنتيجة طبيعية ومتوقعة لعالم سري تختزنه، يقطن خلف مبانيها الشاهقة وشوارعها الحديثة، عالمها السري هذا هو عالم الفقر والحاجة.

هذا الموقف المحتقن ضد الرياض/ المكان تحديداً ليس بأبعد من تصنيف رواية بنات الرياض له، بعد أن كشفت عن عالمه السري عبر فتيات الرواية، فثمة مزيج بشري تجذبه هذه المدينة الكبيرة بين جنباتها لتنتهي إلى مزيجٍ من الخطابات المؤتلفة المختلفة.

الرياض إن كان لها خطاب يراوح بين الانفتاح والانغلاق والعقلانية واللاعقلانية كما تصوره مجمل هذه الروايات فمدنية القطيف القابعة شرق المملكة العربية السعودية تبث عبر دلالتها المكانية خطاباً منغلقاً على ذاته، خطابها المنغلق هذا يبالغ حد الصرامة في تعقيم أفراد المنتمين للمذهب الشيعي، ويبرمجهم داخل غيتو ثقافي لا يقر الفتن ولا تعددية المنابر على حد رأي محمد العباس<sup>(١)</sup>.

وتؤكد رواية هند والعسكر على تشظي الأمكنة الروائية فتجنح إلى خطاب متشكل من مزيج مكاني واسع النطاق ينتج أنثى واحدة في كل الأمكنة، سواء

(١) نهاية التاريخ الشفوي، مرجع سابق، ص ١٤٢.



العابرة منطقة نجد أو المولودة في قرية ليلا الجنوبية، أو تلك التي تعيش في الخبر أو الأفلاج أو الزلفي أو الرياض أو الحجاز.

وحركة المكان الروائي بحسب رواية سعوديات تصور البيئة الاجتماعية الضاغطة على الأسرة وأفرادها بفعل الطبقة الاجتماعية الكفيلة بإنتاج تفكير أسري.

قائمة طويلة من مدن المملكة العربية السعودية تتباين ملامح بيئاتها وطرائق عيشها وأمزجة ساكنيها، وظفت مكانياً وأنتجت خطاباً روائياً ينهض بتوظيف تلك الملامح البيئية المتباينة، ويستتطق الخطاب الخاص جداً لكل مكان بماله من خصوصية وتفرد، والنموذج الأقرب إلى الاستشهاد بنجده في رواية البحريات والوارفة لأميمة الخميس.

فإذا كانت الوارفة كشافاً لواقع أمكنة تقبض على الأنثى قبضة حديدية كقبضة نجد بكل تفريعاتها: عيشة، الرياض، حريملاء، ففي البحريات يستأثر المكان بالبطولة مُسلطاً الضوء على المفارقة بين بيئة الصحراء وبيئة البحر، لتكون "الجغرافيا هي الأصابع الخفية التي تسيطر على أقدار ومصائر الشخصيات" <sup>(١)</sup> بحسب تعبير الرواية، والذي سنعضده برأي آخر يرى بأن صراع الخطابات القائم في الرواية لم يكن صراع شخصيات إنما هو صراع خفي بين بيئات تعيد صياغة ملامحها عبر شخصيات الرواية.

هاهي البحرية بهيجة وقد جاء بها مصيرها من بلاد الشام لتعيش أزمة مكان في بيئة صحراوية قاحلة هي بيئة نجد حتى أنها كثيراً "ما تلجأ إلى الجهر لتعطيل سلطة خطاب المكان بتضاريسه وسكانه وتحاول مقابلة الصرامة بالتفلة من اصارها، وتقابل الحسد والتجهم بالبهجة" <sup>(٢)</sup>، ولقطة كتلك تشي بقدرة المكان

(١) البحريات، ص ١٨٢.

(٢) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٨٢.

المحلي على تصوير قدرته على فرض آلية محددة على ذواتنا في تعاطيها مع الآخر كظاهرة ثقافية وحضارية واجتماعية، فضلاً عن هذا فبقايا المكان تظل راسخة في الذاكرة حيث تصور الرواية الأنثى البحرية التي لا تألو جهداً في فرض ثقافة البحر بنداوتها وطراوتها على بيئة نجد الصحراوية القاسية:

"استجابت البحرية لنداء البحر وشرعت في صنع غابتها الخاصة، هي. أيضاً. كانت تحتفظ بعلب الحليب المجفف وبعض المعلبات الكبيرة، وتزرع بها بعض النباتات تزرعها بها مدخلها، وتطري جفاف الرياض الصارم، لكن جو الرياض الشرس كان يتأكل نباتاتها"<sup>(١)</sup>.

وإن أمعنت أنثى الآخرون في تمردها على ما ورثه الرجل لها من أماكن، فالأنثى في هند والعسكر تستثمر هذه الإمكانية لتقدم صورة حية لمتغير اجتماعي لافت، بدا رافضاً الخنوع للثبات الناتج عن سلطة التقاليد والأعراف، أبسط صورته يثير الدهشة بحق، كأن يراودها حلم بسيط هو الدخول مجلس الرجال في منزل عائلتها، فتجده محرماً على الأنثى، أما المفارقة الأكثر دهشة فتحدث بعد أن تغير الظرف الاجتماعي، فتجد هنداً تزاوّل العمل في مستشفى يضج بالذكور إلى الحد الذي يشاظرها المكتب في العمل رجل، إلا أن هذا الحدث لا يمكنه أن يطاول الحدث الأشد تمرداً والأكثر إدهاشاً، وفيه تقوم هند بتجاوز كل السلطات من حولها، بأن تزور الصديق وليد في منزله، فيستضيفها منفردة في خيمته الفارهة.

وكما تواطأت روائيات المرحلة الراهنة على كسر حاجز المكان بصفته المحلية تواطأن أيضاً على فض حواجز الرحيل إلى دول أبعد واختيارها مكاناً للعيش، حتى بات خيار الهجرة خياراً تقرره المرأة، ويقوم على امتلاكها حرية الاختيار، كتلك الحرية التي اكتسبتها ميشيل في بنات الرياض فصار بإمكانها المفاضلة بين

(١) جدلية المتن والتشكيل، مرجع سابق، ص ٢٩٤.



خيارات الهجرة المتعددة، فحين لا تروق لها لندن كخيار نجدها تختار دبي كبديل، لتسمي دبي بالهجرة الثانية على أن تكون لندن هجرتها الأولى.

هذا التجويد يقابله حالة من الاندفاع والانفعالية، وقعت في برائتها الروائية بعد أن حدث التماس الكبير بين خطابها وأماكن بيئتها المحلية فانسأقت. بلا هوادة. وراء فضحها والكشف عن أسرارها، ولكأنها تريد أن تثبت بأن وعيها بالرواية لا يتجاوز حدود قدرتها على التأثير اجتماعياً عبر استنساخ المكان الواقعي أكثر من وعيها بقيمة الرواية الفنية وبعناصرها.

إذن الروائية السعودية في راهنها. وإن أحدثت تحولاً في اتخاذها أمكنة مجتمعتها أمكنة لأحداثها الروائية. لم تتمكن من الابتعاد عما حذر منه جينيت و ماشري Mashary، وألان روب غرييه Robbe Grillet Alain وهو أن الواقعية في الكتابة لا تعني مطابقة ما هو واقعي أو إعادة إنتاج الظاهرة الواقعية إنتاجاً كاملاً، كما أنها لا تعني استنساخ الواقع استنساخاً فجاً خالياً من الفنية والجمالية والإبداع، فكيف إذا ما أشرنا إلى افتتاح الخطاب الروائي الراهن بالواقعي والاعتداد المهووس بكل ما هو يومي ومهمش، بل بوسعنا الذهاب إلى ما هو أبعد من ذلك لنقول إن بعض روائيات الخطاب الراهن انسقن وراء النبرة الواقعية الصارخة التي أخرجت نماذجهن إلى مستوى الواقعية المحضة، أو كما أطلق عليها الكاتب الفرنسي شان فلوري Chanphleury الحقيقة العارية التي تستنسخ الواقع استنساخاً فوتوغرافياً سمجاً لا تتحقق من خلاله فنية الرواية ولا جنسها الخلاق.

## . السمة الثالثة .

### نزوع الخطاب إلى توسيع نطاق مشاركته

ما تحدثنا عنه في المرحلة الثانية تحت عنوان تسريد الواقع استحالة في المرحلة الثالثة خطاباً واسع النطاق سجلنا من خلاله رغبة الكاتبة السعودية في تجاوز القضية الخاصة بجنسها أو قضايا مجتمعتها الخاصة إلى ما هو أبعد من ذلك، وقد تمثل هذا الأبعد في طرح منظورها فيما يمر بمجتمعها السعودي والمنطقة بعمومها من قضايا مصيرية في المجالين السياسي والاجتماعي، بل إن هذه المرحلة سجلت تفاعل خطاب الروائية السعودية مع قضايا ذات بعد عالمي، حتى باتت رغبة التفاعل والمشاركة لديها سمة تؤكد نماذج روائية كثيرة مثل رواية هروب الزعيم نبيلة محجوب بتوجهها المتقصد صوب قضايا الجهاد وآثارها، حتى أن البعض يراها تجسيدا لقصة زعيم القاعدة أسامة بن لادن، ثم آلاء الهذلول بحرصها على طرح تحليلها الخاص لتشكيل الإرهابي والخلايا الإرهابية، وقماشه العليان في رواية عيون على السماء، التي تصدت لواقعة احتلال العراق لدولة الكويت والأثر الذي تركه هذا الغزو على المنطقة وأهلها، وروايتها عيون قذرة التي ترسم واقع الحياة في لندن بعد الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م، كما يرصد خطاب حمارك بخماري لخيرية السيف الصراع الأزلي بين العرب وإسرائيل.

وإن كانت مثل هذه الروايات قد توجهت بكامل خطابها لمعالجة هذه القضايا، فمما لا شك فيه أن النماذج الأخرى أشارت من قريب أو بعيد برأي أو وجهة نظر تجاه ما يدور من حولها من أحداث وتغيرات على المستويين السياسي والاجتماعي، سياسياً. على سبيل المثال. مرّت المملكة العربية السعودية بعد العام ٢٠٠٠ ميلادي لتأثير مباشر من حدثين كبيرين، أسس فيهما الأول لظهور الثاني وبشكل طرادي



لافت، بات وكأنه يضع استراتيجية محددة المعالم والأبعاد تتلاحق فيها الأحداث الكبرى بتتابع منظم<sup>(١)</sup>، جعل هذين الحدثين فاعلين في تغيير ملامح الحياة وواقعها، وما تمخض عنها من تجديد في مفاهيم الناس ومواقفها.

ثم إن هذه الأحداث توالى بعنف، فبمجرد أن انتهت منطقة الخليج العربي من حربها الأولى بين العراق وإيران وقعت كارثة حرب الخليج الثانية، نتيجة احتلال العراق لدولة الكويت عام ١٩٩٠ ميلادية لتتوج هذه السلسلة بحدث لا يقل كارثية عما سبقه، وهو أحداث ١١ سبتمبر/أيلول<sup>(٢)</sup> من العام ٢٠٠١ الميلادية، بماله من آثار كبيرة، من أبسط صورها التأريخ به باعتباره تغييراً مفصلياً في حركة التاريخ والعلاقات الدولية وعلى رأسها علاقات الأمتين العربية والإسلامية بغيرها من الأمم، جرّاء ما لحق بشعوب هذه المجتمعات من ويلات ما سمي بالحرب على الإرهاب<sup>(٣)</sup>، وهي حرب شعواء أنتجها الربط بين قضية الإرهاب والتطرف الديني، واعتبار التطرف الإسلامي نموذجاً الحي، حتى أن القوى الكبرى كـ أمريكا وحلفائها بررت به قيامها بحملة شرسة ضد الإسلام والمسلمين.

(١) نقول بهذا كوننا وبعد تأمل لاحظنا خضوع المنطقة لحدث كبير في كل عشر سنوات تقريباً، فإذا كان العام ١٩٨٠ ميلادية شهد حرب الخليج الأولى بين إيران والعراق، فإن مرور عشر سنوات وتحديداً ١٩٩٠ ميلادية شهد حرب الخليج الثانية بدخول العراق إلى الكويت، وما صاحب ذلك من حرب التحرير، وبعد عشر سنوات أي في عام ٢٠٠١ ميلادية جاء حدث الهجوم الإرهابي على الولايات المتحدة الأمريكية، وما صاحب ذلك من حرب على الإرهاب، وهذا التتابع الزمني المتوالي دفعنا للقول بأن إدخال المنطقة في هذه الظروف بات خاضعاً لشبه تنظيم زمني.

(٢) أحداث ١١ سبتمبر/أيلول ٢٠٠١ ميلادية: هي مجموعة من الأحداث الإرهابية التي شهدتها الولايات المتحدة الأمريكية صباح الثلاثاء الموافق ١١ سبتمبر/أيلول ٢٠٠١م بتحويل اتجاه أربع طائرات نقل مدني، لتصطدم بأهداف محددة نجحت في ذلك ثلاثة منها، اصطدمت ببرجي مركز التجارة العالمي بمانهاتن ومقر وزارة الدفاع الأمريكية البنتاجون.

(٣) الإرهاب: مصطلح ظهر عام ١٧٩٨م في ملحقات الأكاديمية الفرنسية لوصف حكومة الثورة الفرنسية التي كانت ترهب الشعب، وبخاصة الملكيين باسم الحرية والثورة، فكان الإرهاب وصفاً لنظام حكم إلا أنه منذ نهاية القرن الثامن عشر الميلادي أصبح المصطلح يتعلق بعنف صادر عن أفراد أو جماعات خارج القانون<sup>(٤)</sup> (انظر: عبد الله بن الشيخ المحفوظ بن بيه، الإرهاب - التشخيص والحلول، الرياض - مكتبة العبيكان، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ٢٥).

لقد نالت هذه الأحداث المتلاحقة اهتمام كثير من روايات هذه المرحلة فعمدت إلى تسريدها مؤكدة على ما لحدث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م من تأثير على الحياة في العالم بأسره، وأنه الحدث المفصلي تاريخياً، الذي انعكس أثره على الكيانات بمختلف تشكيلاتها ومنها كيان المرأة، وهو ما يقربه الخطاب الروائي صراحة، فـ "الآن يدهشنا زخم التغيير الذي يحدثه فينا الحادي عشر من سبتمبر، كأننا جميعاً فتحنا أذرعنا للسماء - جميعنا بلا استثناء - وصلينا، وكانت الملائكة من اللطف بحيث تفخخ العالم بالنار والموت لتهب علينا رياح التغيير"<sup>(١)</sup>.

رواية عيون قذرة لقماشة العليان تصف أحداث الحادي عشر من سبتمبر وصفاً مباشراً حتى أن المتلقي ليشك بأنها تتقصد التوثيق له عبر الرواية لا سرده سرداً فنياً، تقول "و نحن نرى الطائرة على جهاز التلفاز وهي تخترق المبنى الشاهق وكأنه لعبة من ورق .. يعاد المشهد للمرة العشرين ربما أو الأربعين لا أدري، وكأنني أشاهد لعبة حرب من ألعاب جهاز البلايستيشن، ينهار المبنى في ثوانٍ ويتلاشى وكأنه لا شيء، ثم أناس يصرخون ويبكون ويتراكمون في كل مكان، تساءلت هل هذه نهاية العالم؟"<sup>(٢)</sup>.

و حين نتساءل عن سر اشتداد الأزمة بعد الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م، نلاحظ أن الذي حدث جاء على النحو الآتي: الخطاب السياسي العالمي الجديد أثار حفيظة بعض المتطرفين دينياً من المسلمين، وحرك عاطفتهم فظهر نشاط. خلال هذه الآونة. لبعض الجماعات الإسلامية المتطرفة، معبرة عن غضبها تجاه هذا الموقف. حين استفزها خطابه. بسلسلة منظمة من العمليات الإرهابية طالت القريب والبعيد، حتى أن المملكة العربية السعودية بمدنها المختلفة أصبحت ميداناً رحباً لها، فاستهدفها الإرهاب بعمليات متواصلة نفذتها جحافل التنظيمات السرية

(١) الآخرون، ص ١٩١.

(٢) عيون قذرة، ص ٨٤.



للمتطرفين وصفت بالاحترافية والمنظمة<sup>(١)</sup>، وقد كان لهذا الشأن أثره الجلي في تحويل مسار الخطاب السياسي المحلي للمملكة العربية السعودية ليشهد تحولاً في أعلى مستوياته، فخطابه الرسمي بدأ في طرح مصطلحات جديدة غير متداولة في خطاباته السابق، كتسمية المتشددين بالفئة الضالة الباغية، والقتلة، وأصحاب الفكر الضال، وقوى الشر والضلال، ونعتهم بالمارقين، والخلايا النائمة، وجعلهم من الخارجين عن الملة، ومن المفسدين في الأرض.

هكذا دمغت السلطات السعودية خطاب هذه الفئة بسمات الخطاب المتطرف العنيف، وهي صورة من تجليات الخطاب العالمي بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م، الذي حرك راكد المجتمع السعودي وزعزع بعضاً من مواقفه الثابتة، كدفعه باتجاه طرح الأسئلة المؤجلة والمغيّبة طويلاً في محيطه، لتحيله مجتمعاً للسؤال والحوار والجدل على جميع المستويات الاجتماعية والثقافية، وكعادة الخطاب المضاد يتنفس الصعداء حين تتوفر له مثل هذه البيئة لتناسبها وأجندته، حتى أنه يشيّد بواعث ظهوره وانتشاره على تقويض دعائم الخطاب السائد المهيمن.

من تجليات الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م أيضاً بروز الخطاب المضاد بتصعد النخبة المقابلة لنخبة السلفية المتشددة، حين تكفلت المرحلة بإزاحة الستار عن أصوات تحررية مُغيّبة دفعت بها الأحداث الصاخبة وطرائق تعاطي السلطة معها إلى إشهار خطاباتها مطالبة بإعادة صياغة استراتيجيات المجتمع السعودي في كثير من قضايا المصيرية فنادت بتحقيق العدالة وإزالة أسباب الظلم، وباحترام حقوق الإنسان، وبمساواة الناس في أطيافهم وتوجهاتهم،

(١) بعد أن أعلنت السلطات السعودية في ٧ مايو ٢٠٠٢م عن قائمة الإرهابيين المطلوبين وعددهم تسعة عشر شهدت المملكة العربية السعودية عدة عمليات إرهابية تواصلت بصورة منتظمة في ١٨ مارس ٢٠٠٢م، وبدأت أولها بعملية حي الجزيرة شرق مدينة الرياض في ١٨ مارس ٢٠٠٢م بتفجير عبوة ناسفة أعدها فهد سمران الصاعدي لتبدأ من بعدها جملة من العمليات الإرهابية طالت مختلف مناطق المملكة.

مرجئة الإرهاب وخطابه الديني المتطرف إلى خلل في تطبيق المعايير الإنسانية وإلى استراتيجية قاصرة في المناهج التعليمية المعمول بها.

واعتبر واقع المرأة السعودية الجديد واحداً من تجليات هذه المتغيرات السياسية السريعة والمباغتة، فخطابها استثمر الفرصة بإطلاق مطالبه الخاصة المنطوية على تغييرات جذرية في واقعها على خلفية هذا الحدث العالمي الكبير، أما قائمة المطالبات ذات التوجه النسوي فسوف تحصرها مباحث فصلي هذا الباب، بيد أن ما يتوجب علينا الإشارة إليه هنا رؤية الخطاب الروائي النسائي لمثل هذا الحدث السياسي الكبير، فالروائيات السعوديات عبرن في أكثر من موضع عن أثر هذه الأحداث في الذات السعودية التي تراها رواية كتاب المتعبين ذاتاً راكدة حتى زلزلتها أحداث ١١ سبتمبر/أيلول ٢٠٠١ ميلادية، تقول:

"استمرت حياتي على وتيرة واحدة حتى الصباح التالي ليوم تفجير برجى التجارة العالمي في ١١ سبتمبر عام ٢٠٠١م .. بعد هذه الحادثة التي غيرت حياتي تغييراً عكسياً ومضاداً لا أذكر شيئاً محدداً"<sup>(١)</sup>.

أما الروائية مها عبود باعشن فتشكل لحظة وقوع الحدث بين ناظري إحدى السعوديات القاطنات أمريكا راسمة صورة حيّة لانفجار حرك كل ساكن وغير كل ثابت، فتقول:

"الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م .. كان يوماً عادياً، الجميع منصرفون إلى أعمالهم وحياتهم الروتينية .. وقع الزلزال الرهيب في نيويورك، لم تشهد أمريكا مثيلاً له من قبل، فارتبك كل شيء .. وسقط كل شيء"<sup>(٢)</sup>.

أما الحدث السياسي الثاني فتمثل في تحالف الدول العظمى ضد أفغانستان

(١) كتاب المتعبين، ص ٦٤.

(٢) مها عبود باعشن، وضاء، بيروت. مكتبة صادر، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٢٣٦.



والعراق، فكان سقوط بغداد<sup>(١)</sup> بين عشية وضحاها، مما أدخل المنطقة - مباشرة - في أحداث ساخنة متوترة من جديد، وتؤكد بسقوطها المفجع أن الحياة السياسية في طريقها إلى صنع واقع جديد لاسيما في منطقة الخليج العربي من أبرز ملامحه تسارع وتيرة الصراعات السياسية مما دفع بالخطابات للدخول في جدلٍ تعرّت من خلاله الرؤى والتوجهات والمصالح والأيدولوجيات في المجتمع الواحد، وهي وضعية وجدت فيها المرأة مدخلاً لحضورها المكثف، ومن ثم تعبيرها - بجرأة الواثقين - بكل ما لم يكن في مقدورها النطق به أو الاقتراب منه في سابق عهدها، فشكّلت مع غيرها من مجالات الخطاب خطاباً مضاداً اشتبك مع الخطاب السائد في صراع عنيف بقصد "إزاحته عن موقع الهيمنة أو لإحداث نوع من التوازن بينه وبين باقي العناصر الأخرى المستلبة بشروط هيمنة الخطاب السائد"<sup>(٢)</sup>.

وبدا للباحث أن تغيير مسارات الخطاب عامة وتنوع توجهاته ومرجعياته هو أثر جلي من الآثار التي تركها السياق السياسي في المجتمع السعودي حين أفسح مجالاً لا بأس به لتشكّل خطابات مضادة لخطاب ساد وهيمن فترة زمنية طويلة، وقد شكّل خطاب المرأة السعودية نوعاً من جملة هذه التنويعات، ولنأخذ خطابها الروائي مثلاً على هذا، حيث مثلت بعض نماذجه المتأخرة خطاباً ضدياً، إما من حيث الجرأة والصدام وإما من حيث التفاعل مع معطيات هذا الواقع السياسي الجديد، ممثلاً في حدثي ١١ سبتمبر وسقوط النظام الحاكم في بغداد، الجرأة تمثلها روايات: نساء المنكر والقران المقدس والأوبية وهند والعسكر، والتفاعل تمثله بنات الرياض والانتحار المأجور وهروب الزعيم وعيون قدرة فضلاً عن الذكر العارض للقضايا السياسية، الذي نألفه في عدد من الروايات المنضوية زمنياً

(١) ٩ أبريل ٢٠٠٣ ميلادية تمكنت القوات الأمريكية وحلفاؤها من التقدم إلى وسط بغداد وإسقاط تمثال الرئيس العراقي صدام حسين وإنهاء فترة حكمه التي بدأها منذ عام ١٩٧٩ ميلادية حيث قامت القوات الأمريكية بقصف بغداد بالصواريخ إيذاناً ببداية الحرب لإسقاط نظام الحكم في هذا البلد.

(٢) عبد الواسع الحميري، خطاب الضد - مفهومه - نشأته - آلياته - مجالاته، دمشق - دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ٦٦.

تحت مظلة هذه الفترة، والتي تشي بالتأثر بهذه الأحداث الحقيقية ومحاولاتها الجادة لتسريدها.

الجانب الآخر الذي يمكننا الحديث عنه بوصفه توسعاً في نطاق الخطاب الروائي النسائي السعودي الراهن، وخروجه من نطاق قضايا المرأة الخاصة إلى قضايا ذات طابع أعم هو جانب القضايا المجتمعية، حيث نلاحظ إسهام الكاتبة في طرح قضايا المجتمع السعودي في شتى مجالاته.

ونحسب أن المجتمع له دور بارز في جذب خطاب الكاتبة السعودية إلى هذه المساحة المفتوحة، نظير ما حدث فيه من تغيرات عكست أثرها حتى على الرواية، فالواقع الاجتماعي المتجدد يمد الخطابات بالقدرة على التحول وبالقوة اللازمة للتحقق على أرض الواقع حين يعمل على تهيئة الأرضية الاجتماعية لتقبل ما استجد من خطابات، وما حدث في قديمها من تحول، وبتفحص سياق الوضع الاجتماعي للمملكة العربية السعودية في الفترة المعنية بالدرس، نجده قد تشكل في صور عديدة أكسبت المجتمع السعودي المحافظ شيئاً من الحركية باتجاه الانفتاح، وهو المجتمع الموسوم بالانغلاق على الذات الراحة تحت مظلة خصوصيته، ناهيك عن أن هذه الحركية الاجتماعية الاستثنائية قد شكّلت في مجمل صورها لحظة حضارية غير مسبقة في التاريخ العام للمملكة العربية السعودية، وإن كان لها شبيه حدث في سنوات سابقة فلم يكن على الدرجة نفسها من القوة والسرعة والفاعلية الاجتماعية، وما حاولتنا استجلاء هذه اللحظة إلا لقوة حضورها وعنف تأثيرها على الحياة عامة، وعلى مخرجات العمل الأدبي خاصة، فلربما تتوافر لدينا لحظة حضارية أطلقت العنان للرواية ليكون الزمن زمنها على حد رأي جابر عصفور كهذه اللحظة التي نعاصرها في المشهد الروائي السعودي خاصة.

إذا كان العام ٢٠٠٥ ميلادية عاماً مميزاً في مسيرة الخطاب الروائي الراهن بامتياز، ولأسباب عديدة أولها أنه "أذن للجمعية الوطنية لحقوق الإنسان لتمارس



نشاطها بموجب الموافقة السامية رقم ٢/٢٤ في ١٨/١/١٤٢٥هـ<sup>(١)</sup>، كما شهد العام نفسه انبثاق الحوار الوطني<sup>(٢)</sup> في المملكة العربية السعودية، ليشكل خطوة ايجابية لواقع اجتماعي متحفز، يسعى حثيثاً لحوار منفتح يطمح إلى توفير البيئة الملائمة الداعمة للحوار بين أفراد المجتمع وفئاته من الذكور والإناث بما يحقق المصلحة العامة..<sup>(٣)</sup>

ونحسب أن المجتمع السعودي أنتج هذه الآلية الحوارية بالنظر إلى حاجته الماسة إلى استيعاب شتى الأطياف والتوجهات: خطاب الذكر وخطاب الأنثى، خطاب الطوائف والجماعات المختلفة، خطاب الأنا السعودية والآخر، وبقدراً تتنافر صيغ تلك الخطابات تلتقي في صور جديدة خارجة عن السائد تحت منظومة التحول

وبالنظر إلى قدرة الفن الروائي على الفعل والتفاعل وعلى المشاركة في فعل الصراع.. ف"من شأن نسق الصراع- الذي عنه يتولد الخطاب عموماً- أن يأخذ شكل الصراع على المواقع الاجتماعية في إطار المجموعة الاجتماعية الواحدة، التي ينتمي إليها مجموعة من الأفراد المتصارعين خطابياً، سعياً إلى تجاوز أوضاعهم في إطار تلك المواقع واحتلال مواقع جديدة كان يحتلها أفراد آخرون"<sup>(٤)</sup>، لوحظ استثمار الروائيين والروائيات في السعودية لهذه الفرصة السانحة حتى بدأنا أن بعض الروايات النسائية تدافعت من أجل إعلان خطابها المتوجة للقضية الاجتماعية حتى وإن كان جاء خطاباً ضدياً مثيراً للبلبل والقلق.

(١) بتاريخ ١٤٢٤/٥/٢٤هـ صدر أمر خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبدالعزيز آل سعود رحمه الله بإنشاء مركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني والذي بموجبه بدأ في أعمال التأسيس وتم تشكيل اللجان المختصة.

(٢) انظر: اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة، الجمعية الوطنية لحقوق الإنسان، المملكة العربية السعودية، الإصدار الرابع، سنة ٢٠٠٦م، ص ٢٥.

(٣) الموقع الرسمي لمركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني، أهداف المركز على الرابط

[www.kac.center\\_goals.asp/Org](http://www.kac.center_goals.asp/Org).

(٤) الخطاب والنص، مرجع سابق، ص ١٤٩.

هذا ما لمسناه سردياً خلال تفحصنا الخطاب الروائي النسائي السعودي الراهن، فثمة لحظة استثنائية أدركت فيها الروائية السعودية بحسها الاجتماعي المتوجس. أنها الآن أمام نافذة مشرعة للبوح والتعبير والحكي فأطلقت لصوتها الروائي المجال حتى بلغت سعادتها بهذه الفرصة أن عبّرت التعبير المباشر بضرورة استثمارها حتى لا تضيع، فكم هو مبهج لساردة بنات الرياض أن يكون لها رواية من تأليفها كما ورد على لسانها: "يا سلام! أتصبح لي رواية من تألّفي"<sup>(١)</sup>.

تأخذنا هذه الفكرة وبصورة مباشرة لحجم المساحة الاجتماعية التي عثرت عليها الروائية السعودية للإعلان عن حضورها كأنتى، وعن أهمية مشاركة قلمها في صياغة هذا المعيش والاندماج معه وعن مسؤوليتها إزاءه، بالإفصاح عن خطابها الخاص لتصبح الرواية وجهاً من وجوه هذا الاندماج، ونحسب أن هذه المشاركة الفاعلة وما لقيته لاحقاً من صدى شعبي هو الذي عكس لديها شعوراً حقيقياً بذاتها وإمكاناتها، وبأنها غدت كائناتاً خطابياً عندما احتلت موقعاً في الكيان الاجتماعي الذي تنتمي إليه.

وفّر لها هذا الاندماج فرصة الإسهام في تحرير الأدب من المفاهيم المتداولة، حول قضايا مصيرية كالحرية والعدالة وتقديم اختيارات جديدة لصورة الواقع الاجتماعي، ودور الكتابة النسائية فيه، وتوفرنا على روايات نسائية سعودية يتخذ خطابها موقفاً تجاه قضايا مجتمعتها، بل وبخطاب وصف بالمتجاوز وغير مشاركة الكاتبة السعودية برأي ضدي متمرد على السائد، بل رأيناها تواجه مجتمعتها بخطابها المفحم لمحافظته بالكشف عن قضايا ردمها في ثنايا خطابيه السائد كقضية المهمشين في القاع كالملونين<sup>(٢)</sup>، والقبلية كقضية اجتماعية لها أثرها البالغ

(١) رجاء الصانع، بنات الرياض، بيروت - دار الساقي، ط١، ٢٠٠٥م، ص ٢١١.

(٢) انظر: شخصية مالك الأفريقي في رواية جاهلية لـ ليلي الجهني، ورواية سيدي وحدانه لـ رجاء عالم بتصويرها لمجتمع مكة المكرمة بهوياته المتعددة، وأنظر شخصية فضة في رواية وجهة البوصلة لـ نورة الغامدي.



في تشكيل بنية هذا المجتمع<sup>(١)</sup> كما لم تتخاذل عن طرح قضايا بعض الطوائف الدينية بخطاب صريح وجريء بلغ حد التمرد في بعض نماذجها<sup>(٢)</sup>، وجميعها مسائل سوف نفتح الحوار من حولها وسوف ننمذج لها في المبحثين اللاحقين: حيل الخطاب الراهن وتوجهاته.

ولإقرارنا بسرعة توجه الخطاب الروائي الراهن صوب قضايا المجتمع، وجرأته في طرحها، واندفاعه باتجاه المشاركة فيها، فإننا نعيد السبب لسمة السرعة والكثافة والمباغته التي انتظمت التحولات الاجتماعية في مرحلته هذه، لتضطلع الرواية بتقديم خطابها الموسع في مشاركته الاجتماعية، وعلى غير المعتاد، وهو بهذه الوضعية سائر إلى نحو تأكيد النظرية القائلة بأن "الخطاب الروائي يتفاعل بطريقة جد حساسة مع أبسط انحرافات المناخ الاجتماعي وتقلباته، وأنه يقوم بردة فعل بكلية وجميع عناصره"<sup>(٣)</sup>، "فلا انفصام بين تطور أو تغير هاتين الثنائيتين الرواية/المجتمع، وما يطرأ على المجتمع يطرأ على الرواية بوصفها أحد مكونات الفن الذي هو جزء من الحراك الاجتماعي اللصيق ببيئته..<sup>(٤)</sup>

وكيف لا يسعى هذا الخطاب للمشاركة والتفاعل في ظل تأثير عامل آخر تحقق للمرأة السعودية استجد في هذه المرحلة بالتحديد! هو الحراك الذي طال واقعها، والتقارير التالي قد يكون دليلاً دامغاً لهذا الرأي، إنه التقرير السنوي الصادر عن الجمعية الوطنية السعودية لحقوق الإنسان، وجاء ضمنه أن المرأة السعودية "بدأت تشغل المناصب العليا في قطاع التعليم"<sup>(٥)</sup> والصحة والشؤون الاجتماعية علاوة على

(١) انظر: رواية ثمن الشوكولاتة لـ بشاير محمد في جزئية إبعاد الفتاة أسماء عن حبيبها بدعوى القبلية.

(٢) انظر: رواية القرآن المقدس لـ لكاتبه طيف الحلاج، ورواية الآخرون لـ صبا الحرز حيث التطرق المباشر للشيعنة بتوجهاتهم الدينية وطقوسهم المختلفة وموقفهم من الآخر.

(٣) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٦٨.

(٤) الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٥) في صفر ١٤٢٠هـ / ٢٠٠٩م أصدر الملك عبد الله بن عبد العزيز آل سعود ملك المملكة العربية السعودية تشكيلاً وزارياً جديداً جاء من ضمنه تعيين الدكتورة نوره الفايز كنائبة لوزير التربية والتعليم لشؤون البنات بمرتبة وزير.

دخولها وفوزها في انتخابات الغرف التجارية، حيث تشكل نسبة السجلات التجارية الخاصة بالنساء نسبة عالية من اجماليها، ورشحت في مراكز قيادية في الجمعيات المستقلة، وبعض المؤسسات الأهلية أو الحكومية، بالإضافة إلى مشاركتها في الوفود الخارجية .. وقد بدأت تظهر في المملكة بوادر زيادة مشاركة المرأة في المجالات العامة: كالوعد بتمكينها من المشاركة في الانتخابات البلدية القادمة ومشاركتها بالانتخاب والترشيح في مؤسسات المجتمع المدني، وتوليها للمناصب القيادية التي تناسب طبيعتها، ولعل انضمام المملكة إلى اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة عام ٢٠٠٠ ميلادية يعد نقلة نوعية في هذا المجال<sup>(١)</sup> بل هو عام تمكين المرأة بحسب بعض التقارير<sup>(٢)</sup> بالنظر إلى تضاعف مكتسباتها الاجتماعية، حتى أن الأمر حفّز على التساؤل عن مدى وإمكانية تأثير الخطاب الروائي النسائي

(١) انظر: تقرير حقوق المرأة في التقرير السنوي لجمعية حقوق الإنسان السعودية، مجلة حقول، العدد ٦، ربيع الأول ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م الرياض - نادي الرياض الأدبي، ص ١٥٦.

(٢) أورد أحد هذه التقارير ما يلي: " (أ) - في عام ٢٠٠٧ ميلادية أقرّ مجلس الوزراء خطة من تسعة بنود لتوفير فرص عمل إضافية للمرأة. (ب) - وجهت الحكومة السعودية الوزارات والوكالات الحكومية بخلق فرص عمل وظيفية للمرأة، والطلب من الغرف التجارية والصناعية تشكيل لجان لمساعدة المرأة في تدريبها، وتأمين وظائف لها في القطاع الخاص، كما خصصت مواقع للبدء في مشاريع صناعية خاصة للنساء توظيفاً وعملاً. (ج) - أكد وزير العمل السعودي غازي القصيبي - رحمه الله - بأن وزارته وضعت خططاً بعيدة المدى بالتنسيق مع عدد من الوزارات لفتح مكاتب نسائية. (د) - مشاركة المرأة السعودية في مجلس الشورى كمستشارة وتمثيلها للمجلس في المؤتمرات الخارجية. (هـ) - تزايد عدد المبتعثات السعوديات للدراسة في الخارج حيث زادت نسبتهن إلى ٣١٪ في برنامج خادم الحرمين الشريفين للابتعاث في دفعته الثالثة. (و) - إصدار أول طابع بريدي عن المرأة بعد مرور خمسين عاماً على إصدار أول طابع بريدي سعودي. (ز) - تعيين أول مديرة لجامعة في المملكة من خلال تأسيس أو جامعة نسائية سعودية. (ح) - المشاركة إلى جانب الرجل في الأيام السعودية الثقافية التي تقام في معظم دول العالم وفي شتى مجالات الثقافة. (ط) - تنظيم مؤتمر يضم أكثر من خمسة آلاف سيدة يعنى بمناقشة واقعية مشاركة المرأة السعودية في التنمية وذلك في مدينة جدة. (ي) - تعزيز مشاركة المرأة السعودية في المؤتمرات الداخلية والخارجية كمشاركة أكثر من ٤٠٠ امرأة في المؤتمر الدولي لتقنية المعلومات والأمن الوطني الأول الذي نظّمته الاستخبارات العامة بالرياض. (ك) - طرح فكرة مشاركة المرأة السعودية في سلك المحاماة لدعم حقوق المرأة القانونية. (ل) - إنشاء أكثر من ١٠ كليات خاصة بالنساء، ودخول المرأة في سلك التعليم الفني والتقني بإنشاء معاهد تقنية عليا للفتيات .. (انظر: المرجع السابق، من ١٥٦ حتى ١٥٩).



## السعودي بهذا الواقع المتحول في حياة المرأة السعودية؟

أجابنا بالدراسة فيما مرّ من فقرات عن هذا التساؤل بتأكيد لها المدى الجيد الذي بلغته الرواية النسائية السعودية الراهنة في التفاعل مع هذه الأحداث، وقدمت لذلك أمثلة حاضرة، بيد أنه لا يغفل وجهات النظر الأخرى التي أدلت بدلوها في هذه المسألة كمن قرأها عبر التدفق الروائي النسائي السعودي الوفير، معتبرة هذا الكم الروائي النسائي استجابة حقيقية لمشاركة حيّة من قبل الكاتبة السعودية في صورتها المستقبلية، ومن هؤلاء حسن النعمي الذي وصف هذه الوفرة الروائية المتأخرة بجملة مناشير اجتماعية على اعتبار أن الكاتبة السعودية "اتخذت من كتابتها السردية منبراً لتعزيز خطابها غير مكترثة أو غير متفانية في الإجابة السردية، مما جعل رواياتها تبدو أقرب لمناشير اجتماعية متوسلة بالسرد"<sup>(١)</sup>، أو هو نوع من التوريط حين تدفع المؤسسة الثقافية كتابات المرأة نحو الوقوع في الغضب النسوي، ومن ثم إدانتها عليه وهو على تفسير تبنته الناقدة شهلا العجيلي<sup>(٢)</sup> في مقاربتها للفعل الروائي السعودي النسائي الصاخب والذي قدّم خطاباً مغايراً جاء على غير المألوف والمعتاد، فاقتحم عالم بنات الرياض السري ليفضح للمجتمع ما يدور في كواليس الفتاة السعودية في غرفة نومها وجامعتها.

أما رواية عيون الثعالب وهي آخر روايات المرحلة صدوراً فتتجه كاتبتها ليلي الأحيدب لرصد لحظة شديدة الحساسية في تاريخ مجتمعها، هي فترة حداثة الثمانينيات الميلادية، متخذة الرياض مسرحاً لانعكاسات التيار الحداثي، إلا أن الصورة التي تلتقطها لهذا التيار مشبعة باللون الرمادي عبر شخصية مريم، الفتاة المثقفة التي تضع أول خطواتها على عتبة المجال الثقافي والأدبي بكتابتها القصة، لذا فقد ظنّت - نتيجة حماسها - بأن أرباب هذا المجال - لا سيما الحداثيين

(١) خطاب السرد، مرجع سابق، ص ٦٨٠.

(٢) مجلة حقول، شهلا العجيلي، "الكتابة النسوية الذوق الفردي والتقاليد الموروثة"، العدد السابع، الرياض

- نادي الرياض الأدبي، ذو القعدة ١٤٢٩هـ - نوفمبر ٢٠٠٨م، ص ٣٩.

منهم - ملائكة ترفل شخصياتهم بالبياض والمثالية، بيد أنها اكتشفت - بعد تعمق - مأساة مخبوءة في هذه الجلايب، فوجدته بيتاً حداثياً "لم يكن نظيفاً من الداخل، جدرانها سوداء كالحبة ونوافذه مغلقة، وغرفته مسكونة بالمجون والعريضة، وبعض سكانه المدعين البياض يتعاطون الحب الرخيص ويقفزون على التابو الديني والاجتماعي في الخفاء بجرأة لم تعتدها مدتهم ومجتمعاتهم في العلن، فيما حيطان البيت تخبئ خلفها الكثير من الأسرار التي أبى هذا النص الفصاح إلا أن يهتك سترها<sup>(١)</sup>، وذلك إسهام من خطابها في توثيق خطاب مرحلة إشكالية، تعاظم فيها الصراع بين تيار الحداثيين والمحافظين، فضلاً عن الصراع الخفي بين الحداثيين أنفسهم ساعية لاتخاذ موقف من هذه المرحلة.

بل لم يكن منتظراً أن يقر الخطاب الروائي السعودي بأن تكون قطعة الشوكولاتة ثمناً لشرف وعرض فتاة هذا المجتمع، ولم يوضع في الحسبان أن تصنع الكاتبة السعودية خطاباً يطرح قضايا الطائفية الدينية أو قضايا القبلية أو الطبقية الاجتماعية، فضلاً عن القضية الأثيرة التي انتظمت هذا الخطاب وأصبحت تمثل موقفاً للمرأة من جهاز هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، كجهاز يستمد سلطته من مرجعية دينية، بيد أننا لا نعلم السر في حضور الموقف من الهيئة في السواد الأعظم من الروايات النسائية بل وغير النسائية، وهو موقف ينم عن احتقان ضد هذا الجهاز، فلا يذكر إلا في إطار سلبي وبوصفه متعنناً سلطوياً سالباً لحقوق السعوديين، متلصصاً على أسرار حياتهم لتفتح إحدى الروايات حواراً فضائياً مع المشاهدين يظهر على هذا النحو: "هنا قناة (لا للكبت) عمتهم مساءً، نجدد معكم فتح خطوطنا لمشاركتكم معاناتكم من ظلم وجور أفراد الهيئة، كما نعلن لكم استعدادنا لاستقبال شكاويكم حول همجية وغوغائية أفراد الهيئة<sup>(٢)</sup>.

(١) صحيفة اليوم، عبدالله آل ملحم، "عيون الثعالب.. الرواية القنبلة"، الدمام، عدد ١٣٦٧٩، السبت

٢١/١٢/١٤٣١هـ الموافق ٢٧/١١/٢٠١٠م.

(٢) خيرية السيف، خممارك بحماري، الدمام - المؤلفة، د. ط، ٢٠٠٩م. ص ٤٢.



زد على هذا وذاك بلوغها القدرة على تعرية الجسد الأنثوي إلى الحد الذي يكشف عن شذوذه وانحرافه على حد ما عبر به خطاب روايات: الآخرون وملاحم والأوبى، وسلسلة طويلة من الروايات النسائية السعودية الراهنة التي لا يمكننا بأي حال من الأحوال. اختزال تدفقها في مجرد فورة أو موضة وحسب، وإنما هي. في تصورنا. نتاج حقيقي لشروط تحولات كبرى تعصف بهذا المجتمع وبأفراده، مما دفع بالكاتبة للمغامرة بالقفز على كل الحواجز.

عزز هذا البوح والمشاركة الروائية الفاعلة طرح الروائية السعودية لقضايا تتجاوز ما ساد في خطاباتها السابقة من مثل قضايا الزواج والطلاق وتعليم الفتاة.. إلخ، على الرغم من أهميتها كخطوة على طريق تحول الخطاب، حتى بدت وكأنها تنجح إلى ولادة خطاب خارج النسق الثقافى المتسيد، عماده النبرة الغاضبة التي عرفت. كما أوضحنا سابقاً. كسمة مؤسسة للخطاب النسوي عامة، نقول بهذا التأثير ونؤكد أنه حالما تعود بنا الذاكرة إلى ما يقف وراء المرأة السعودية عامة من إرث اجتماعي مثقل بالاستلاب والقمع والتهميش، وهو في تصورنا سبب رئيسي يقف وراء تسويق خطابها الصادم، لا من أجل الاحتفاء بها وبه وإنما لأغراض أخرى: منها رغبة المجتمع المحافظ الجامحة في تقصي وتتبع ما تكتبه المرأة، وفضول السلطة الذكورية في تأكيد وصايتها على حركة المرأة الاجتماعية والأدبية وغيرها، بيد أنها تواصل المشاركة الفعلية كالنماذج التي سنشير إليها الآن.

## السمة الرابعة -

### الاحتفاء بالتكنولوجيا

اتكاء خطاب المرحلة الراهنة على الثورة التكنولوجية<sup>(١)</sup> بشتى إمكاناتها وصورها كان ملمحاً من ملامحه الأساسية، أسهم كثيراً في منح شكله العام، لاسيما أنه احتفى بتقنياتها المتعددة واستثمر تنوع ميادينها وجاذبية حداثتها، بصورة تعني ذلك وتتقصده.

لقد تحقق لهذه الثورة التكنولوجية - بصورها المتعددة - ما تنبأ به العلماء كـ بل جيتس Bill Gates الذي راهن على أنها ثورة قادرة على إعادة "تشكيل مسلك الأعمال والمستهلكين، ففي خلال عقد من الزمن سيستعمل معظم الناس الحواسيب الشخصية بانتظام في العمل والبيت، وسيستخدمون البريد الإلكتروني بصورة روتينية، ويرتبطون بالإنترنت ويحملون أجهزة رقمية تحوي معلومات عنهم، وعن أعمالهم، وستظهر أجهزة استهلاكية جديدة تتناول في شكل رقمي كل أنواع البيانات تقريباً: النص والأرقام والصوت البشري والصور المتحركة"<sup>(٢)</sup>.

وإذا كان توقع بل جيتس توقعاً مفتوحاً على كل المجالات فقد قربت ناقدة ثقافية تدعى فالنتينا إيفاشيفا Valentine Ivaheva هذا التوقع من مجال الأدب وعلاقته بالتكنولوجيا بعد أن لفتها احتفاء الأدب المعاصر بمادة هذه الثورة المعلوماتية، فأشارت إلى "إمكان بزوغ تيار كتابي خالص ذي طبيعة علم - أدبية، مسند إلى

(١) يعرف الكاتب الإنكليزي س. ب. سنو الثورة التكنولوجية بأنها "جملة التغيرات التي حدثت في المجتمع نتيجة لسيطرة الطاقة الذرية، ونتيجة للتوسع في استخدام الإلكترونيات ونتيجة للميكنة" (انظر: حفناوي بنعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي في المقارن، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ٢٧).

(٢) محمد سناجله، رواية الواقعية الرقمية، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٥م، ص ٢٨.



المنجزات التكنولوجية والعلمية، ومنطلق منها إلى آفاق الخيال الموهل في المغامرة، ومستعين بالتقنيات الحديثة الحاسوبية والسمعية والبصرية والحركية<sup>(١)</sup>.

وبالفعل هاهي التكنولوجيا الآن، وقد وجدت طريقها ليس إلى الحياة العامة فحسب، بل اخترقت عالم الإبداع ومنه النص الروائي الذي اتخذ من التقنية الحديثة قنوات لها قدرة فائقة على إبلاغ خطاباته، وتفجير قضاياها وتطوير شكله الفني، بتوظيفه الإنترنت والرسائل الإلكترونية عبوراً بتقنيات الماسنجر، وبثورة الخدمات المتوفرة في الهاتف النقال وصولاً إلى استلهاً ما تبثه قائمة تطول من القنوات الفضائية أو تقنيات السينما، ونراه أمراً طبيعياً أن يفيد الأدب عامة من تقنيات الحداثة العلمية طالما أصبحت جزءاً من التكوين الاجتماعي العام، ف"مما لا ريب فيه أن التحولات التي تشهدها المجتمعات الصناعية بثورة المعلومات قد هيأت بشكل لم يسبق له مثيل -وعياً ثقافياً عالمياً يجمع بين الروحانيات والماديات"<sup>(٢)</sup>. وهو أمر يفسر لنا السر الكامن وراء ارتباطها ذلك الارتباط الوثيق الصلة بحياة الأفراد في معاملاتهم اليومية وكذلك المجتمعات عامة.

المجتمع السعودي هو واحد من المجتمعات المواكبة للثورة المعلوماتية والتقنية الحديثة بصورة ملحوظة، بالنظر إلى اقتصادياته القوية المساعدة على إحداث هذا التلازم بين حركتي الإنتاج والاستهلاك، لنجد الهاتف النقال قد أصبح ثقافة عامة تعي النسبة الأكبر من أفراد هذا المجتمع كيفية التعامل معها، والأمر ذاته ينطبق على عالم الإنترنت والقنوات الفضائية، فجميعها أصبح جزءاً من النسيج المجتمعي الحديث عامة، في خضوعه لمرحلة ما بعد الحداثة تحديداً وتأثره من خلالها بالعولمة ومن أبرز ظواهرها التقدم التكنولوجي.

أما مجال الأدب فقد وجد في صيغ التكنولوجيا الحديثة مساحة رحبة تتهياً

(١) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، مرجع سابق، ص ٢٠.

(٢) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، مرجع سابق، ص ٢٠٢.

فيها للتوظيف والاستثمار، لا إلى حد جعلها ثيمة من ثيم المادة السردية بل إلى بناء رواية ذات طابع تكنولوجي خالص، قوامه تأسيس هيكليتها البنائية العامة على مفردات التكنولوجيا الحديثة، فظهر ما يسمى بـ الرواية التكنولوجية<sup>(١)</sup>، ورواية الواقعية الرقمية<sup>(٢)</sup> كشكلٍ من أشكال فن الرواية.

وتبعاً لانجراف المجتمع السعودي وراء الثورة التكنولوجية بعموم مجالاته، بطبيعة الحال لم تكن الرواية السعودية - بوجه خاص - ببعيدة عن هذا، فراهنها أشد حرصاً على استثمار تقانات التكنولوجيا في البنى السردية وبتوظيفات عديدة نمت عن توظيف متقدم ومتفرد لهذه الإمكانيات والعناصر التكنولوجية الحديثة، كأن تتخذها روائيات أرضية لتسويق خطابهن وتشكيل قضاياهن، أو تتخذها أخريات كشكل من أشكال الحيل السردية من أجل تمرير بعض مقولاتهن، وقد أطر الباحث هذا الاشتغال الروائي على معين التكنولوجيا في الرواية النسائية السعودية بجعله منتظماً في إطارين: أولها انفتاح الخطاب الروائي السعودي الجديد على العصر الحديث بشتى أشكال حدائته التقنية، وثانيها: بناء خطابه وفق رؤية جديدة للتقنية الحديثة.

---

(١) تأخذ الرواية التكنولوجية بأطراف المهتمش العلمي، والشخص المتمرتدة، وتسعى إلى التعامل الواقعي مع الأشياء كمقابل للخيال العلمي الذي ينشغل مع عوالم الكون المتناثية، ومع كائنات متخيلة في إمبراطوريات على كواكب لا واقع لها، ومن ثم فإن أسلوب الرواية التكنولوجية يقوم على التخیل المركز، المبني على الممكن والمتصور مع شفافية التوصيف في شخصيات عجائبية وعنيفة تقاثل من أجل السلطة والبقاء في عالم المدينة الحديثة وما يتضمنه من البيوتات المالية والصناعية الضخمة، وعامل السرعة مع عامل الطاقة هما الخاصية الأسلوبية للسرد التكنولوجي شديد التقدم" (انظر: عبدالله محمد الغدامي، النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٢٠).

(٢) رواية الواقعية الرقمية هي التي تعتمد على لغة الكمبيوتر والبرمجة، والتي يتوجب على الروائي فيها أن يكون مبرمجاً أولاً، وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر ولغة البرمجة، عليه أن يتقن لغة الhtml على أقل تقدير، وفن كتابة السيناريو والمسرح عاديك عن فن المحاكاة" (انظر: رواية الواقعية الرقمية، مرجع سابق، ص ٧٤).



والواقع أن عناية الدراسة لن ينصب على الرواية الرقمية التي تنتج وفق تقانات الحاسوب، إنما تُعنى بإفادة الخطاب الروائي الراهن في منتجه من طاقات التقدم التكنولوجي الحديث على اختلاف مجالاته، والكيفية التي وظفت عليها لخدمة هذا الخطاب، وهو ما سوف نقاربه انطلاقاً من إجابة الروائية رجاء الصانع حين سُئلت في لقاء صحفي أجري معها عن الدور الذي لعبته التقنية الحديثة في بناء روايتها بنات الرياض، وهل كانت تبحث من خلال هذا التكنيك الحديث عن ممارسة دور الحكواتي بشكل عصري جديداً فأجابت:

"لقد حان الوقت ليعكس فن الرواية واقعنا المحلي المعاصر، حياتنا اليومية تعتمد على الإنترنت والرسائل الإلكترونية التي أصبحت الطريقة الأولى للتواصل، وبما أن روايتي تصور الواقع فقد ارتأيت استخدام الإنترنت والإيميلات كعنصر أساسي فيها"<sup>(١)</sup>.

ذلك هو مقترح بنات الرياض الراغب في تقديم خطاب روائي جديد يفيد أيما إفادة من العصر التكنولوجي، ويتلخص في قيام بنائها السردية بعمومه على ما تتيحه تلك الإمكانيات الهائلة التي تتوفر عليها التقنيات الإلكترونية الحديثة وما تقدمه من هامش كبير لحرية التعبير الروائي وغيره حتى وصفت مغامرتها على مستوى الشكل بالمغامرة المثيرة كون "توظيفها الناجح لهذه التقنية الإلكترونية تقنية الرسائل الإلكترونية يعد إنجازاً لا يمكن التقليل من أهميته"، بل إن صالح معيض الغامدي - بإطلاقه مثل هذا الرأي - لم يقف عند حد وصفه بالناجح إنما اعتبره توظيفاً مبتكراً وجديداً، لتستمر الرؤى النقدية الدائرة حول مغامرة هذا الشكل المفيد من فن البريد الإلكتروني بما له من حظوة كبيرة في التواصل بين الناس، ليُوصف من قبل عبدالله الغذامي بالاستثمار البدائي والمتفرد في آن، بدائي أو وسائلي على اعتبار أن الكاتبة استثمرت (الكمبيوتر) كـ "مادة لتبادل

(١) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ٤٣٩.

الحكيو (الحش) في صباحات كل جمعه"<sup>(١)</sup>، ومتفرد إذا ما اعتبرناه صورة لتفاعل "الحال الاجتماعية مع العلم الحديث ذي الحضور السطحي والاستخدام اليومي.. فالمجتمع عندنا يتعامل مع العصر العلمي تعاملًا بسيطاً يشبه ما في الرواية، حيث الحيز التكنولوجي فيها محدود وتلقائي، وفيه طابع التسلية والترجية في يوم فراغ ليس أكثر"<sup>(٢)</sup>.

وللدراسة رؤية في هذا الجانب تحديداً، نعني جانب المراسلات البريدية الإلكترونية التي اعتمدتها بنات الرياض كشكل فني لإطارها العام، فهي وإن اختلفت على فاعليتها في السرد تبقى - بلا شك - استثماراً جديداً لتقنية فاعلة في حياتنا الاجتماعية اليومية، تحوي بداخلها مقدرة في الوصول السريع إلى المتلقي والآخر بشتى صورته، وهو ما حاولت رجاء الصانع في روايتها تلك الإفادة منه تدعيماً لاستراتيجية خطابها، حين توجهت إلى المتلقي المحلي بمختلف شرائحه، ولرغبتها العارمة في كشف ما استتر من قضايا محلية ملحة، دليلنا على ما نقول أنها حرصت على استقبال ما يرد من قرائها من ردود أفعال مباشرة تجاه فضائحتها اليومية التي تعلن عنها عبر البريد الإلكتروني (الإيميل Email)، وهي بهذه الآلية الإلكترونية الفذة في إيصال الخطاب، وتلقي خطاب الآخر تحيل العالم - روائياً - إلى قرية صغيرة بوسعنا جميعاً في الآن واللحظة أن نخلق تصوراتنا المشتركة حول قضايا غير متناسين أن الإنترنت مزيج لعدد كبير من الشبكات الفرعية التي تعمل بنظام مفتوح، يسمح بالاتصال بين مجموعة هائلة.. ويسمح بخلق نوع من التفاعل عن طريق تبادل المعلومات والمعطيات بسرعة عالية، وبطريقة مرنة ولا مركزية<sup>(٣)</sup>.

(١) صحيفة الجزيرة، المجلة الثقافية، صالح معيض الغامدي، "غواية البوح - قراءة في الجوانب الشكلية لرواية بنات الرياض ودلالاتها"، الرياض، عدد ٨٣١، الأثنين ٢٦ شوال ١٤٢٦ هـ.

(٢) صحيفة الرياض، عبدالله الغدامي، "رواية الحارة الحديثة"، الرياض، عدد ١٣٦٧٤، الخميس ٢٩ شوال ١٤٢٦ هـ، الموافق ١ ديسمبر ٢٠٠٥ م.

(٣) انظر: رحيمه الطيب عيساني، الوسائط التقنية الحديثة وأثرها على الإعلام المرئي والمسموع، جهاز إذاعة وتلفزيون الخليج، الرياض - بحوث ودراسات إذاعية وتلفزيونية رقم ٢٥، د. ط، ٢٠١٠ م، ص ٨٣.



إن مجموع ما بعثته الساردة من رسائل هو خمسون رسالة إلكترونية إنتظمها مساران: كشف الأول عن الإطار العام لكل رسالة، وتكفل الثاني بالكشف عن بعض أحداث القصة المروية عامة، وهي قصة صديقاتها الخاصة والسرية، والتي جرت أحداثها في أروقة المرحلة الجامعية في زمن مضى.

نتوصل هنا إلى نقطة تحول هامة على مستوى الآليات المستخدمة في المراحل المختلفة متمثلاً في شبه الاختفاء للرسائل بحسب شكلها التقليدي الخطي والمتداول وبما لها من طابع أدبي بحث يتم تداوله بين شخصيات الرواية وبتراجع هذا الصنف من الرسائل لاحظنا التصعد الكبير لموجة الرسائل الإلكترونية و(Sms) عبر الهاتف الجوال، وعبر الوسائط التفاعلية في الفضائيات كوسائط الرسائل المنشورة عبر الشاشة، وهي مسألة اعتيادية إذا ما قيست بتحويلات الواقع الثقافي والعلمي في المجتمعات البشرية.

لوحظ - أيضاً - الفارق الكبير في حجم الرسائل المكتوبة والرسائل الإلكترونية الحديثة فقد اتسمت الأولى بالطول والأدبية المفرقة، بينما اتسمت الثانية بالاختزال اللغوي وتكثيف المعاني المستهدفة والجنوح إلى شيء من الرمزية، فضلاً عن تحقيقها لمنجز زمني فائق السرعة في وصوله للآخر، وهو ما أدى إلى تعامل مختلف مع زمن الخطاب في البنية الروائية، حيث اتسمت بالانتقال السريعة من حدث إلى آخر على أقل تقدير.

وبالإتيان على إفادة الكاتبة السعودية من هذه الثورة التكنولوجية نقول: لقد بلغ اهتمام الخطاب الروائي النسائي الراهن منه بهذه التقنيات مبلغاً كبيراً حتى أن دخولها إلى الرواية السعودية في جانب كبير منه تكفلت به الروائية السعودية. كالوضعية التي نراها عليها في رواية بنات الرياض من حيث تشكلها فيها، وتوظيفها فيها على نحو يؤهلها لتجاوز سلطة الرقيب، والوصول إلى القارئ محملة بتشظٍ دلالي واضح، بدءاً من غلاف الرواية الظاهر في شكل شاشة حاسوب، تصطف

على جانبه الأيسر وجوه النسوة الخمس، بين منقبات ومحجبات، وفي الخط الموازي لتلك الوجوه الأنثوية تظهر وجوه لذكور ثلاثة في مراحل عمرية متباينة إلا أن المؤشر (المؤشر cursor) قد توقف عند صورة إحدى المحجبات، وفي ذلك إشارة إلى تلك الصورة تحديداً التي تستمد دلالتها الواضحة مما تثيره مفردة الحجاب من قضايا ومناوشات بين فئات المجتمع المتباينة في موقفها منه، وهي دلالات تستشف من كون بنات الرياض رواية تجذب انتباه القارئ وتوجه اهتمامه مباشرة - إلى امرأة هذا المجتمع تحديداً مصداقاً لعنوان الرواية المحيل إلى بنات مجتمع مدينة الرياض خاصة.

وإمعاناً من الكاتبة في توثيق الصلة بين روايتها وتكنولوجيا العصر الحديث ك الإنترنت على وجه التخصيص نراها أردفت الغلاف بمقدمة وجهتها مباشرة لقارئ تلك الرسائل، تطلعه فيها على كيفية الاشتراك في مجموعتها البريدية التي وضعتها تحت عنوان (سيرة وانفضحت)، ثم تنبهه إلى كيفية إلغاء اشتراكه إن أراد ذلك، وإلى آلية التواصل مع مشرفة المجموعة لتنتهي بعدها إلى بنية عامة تنتظم خطاب الرواية، وتتركب من: (رقم الفصل / المرسل إليه، المرسل / الموضوع، تصدير، نص الرسالة).

هذا سعي على طريق التحول في البناء الفني للرواية يؤكد ما سبق لنا الحديث عنه في خطاب البدايات الذي اتخذ من النمط التراسلي المعروف آنذاك وسيلة من وسائل تشكله، وهو التراسل الخطي الذي تبعثه الشخصيات بين بعضها البعض، أما التحول عن هذا النمط فحدث بسبب تحديث أشكال الرسائل، ومثل هذا التحول عن النمط التراسلي السائد هو خروج من الرواية عن التتميط المتعارف عليه لعملها الأدبي.

تعددت صور توظيف التكنولوجيا في نماذج الخطاب الروائي الراهن مع اختلاف القدرة على التوظيف وتباين الوسائل التقنية الحديثة التي يتم استثمارها



سردياً، فقد لجأت رواية خمارك بحماري لـ خيرية السيف لثورة الفضائيات عبر توظيفها الكم الهائل المتنوع من القنوات التلفزيونية وجعلتها أساً لبنيتها السردية العامة، تحت مسمى "قنوات قمر واقع سات والذي يضم ألف قناة مجانية، واقعية، حرة"<sup>(١)</sup>، ووجود مثل هذه اللعبة السردية فتح لخطابها الأفق لتنويع المقولات وتعددية المواقف بتدعيم من الحرية اللامحدودة التي أتاحتها تقنية الأقمار الصناعية لفضاء تلفزيوني رقمي لاحصر لقنواته، فعبّرت بحيلته عمّا يدور في خلدها وما يؤرقها من قضايا، أليست القنوات الفضائية قادرة الآن على التنوع بتنوع البشر واختلاف توجهاتهم؟ حتى بتنا نرى الأفراد يفيدون منها بامتلاك بعضهم قنوات فضائية تخصص لبث مشروعاتهم الخاصة جداً، وهو ما أحال العالم إلى قرية صغيرة، وفسح لخطابات مغيبة الحضور والمشاركة في صياغة الحدث.

حين نفتح المشهد على هذه الرواية المتكئة على حرية الخطاب الفضائي الحالي نرى أن الكاتبة وقعت في حالة من الانبهار بقدرة الفضاء التلفزيوني على قول كل شيء، فانسأقت وراء حريته المفرطة، وكأن هذا التعدد في القنوات تمنحها حيلة جاهزة وسائغة لتبني عليها الرواية برمتها ولتكن وسيطاً لبث خطابها المكتنز بآلاف القضايا، أما أليتها في ذلك فهي النشرات الإخبارية والبرامج العلمية والثقافية والدينية التي ابتكرت لها قمراً صناعياً أسمته واقع سات، وعبره لا يمكننا حصر الكم الهائل من القضايا المطروحة في هذه الرواية، وهو ما يؤكد لنا سر انبهار هذا الخطاب بما توفره التكنولوجيا الحديثة من حيل تحوي كل غريب وعجيب ومؤثر، فمن قضية العراق إلى فلسطين إلى قضايا الفن المعاصر إلى قضايا التعليم إلى النخب السعودية والفتيات وهيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وحدث ولا حرج. تستخدم رواية سعوديات وسيطاً تقنياً يشف عن خطاب روائي مؤمن بما مثل

(١) خيرية السيف، خمارك بحماري، ص ١٢.

هذه الوسائط الحديثة من قدرة على تغيير مسارات حياتنا وقناعاتنا، فكل ما حدث في الرواية للشاب خالد الواصل في علاقته بالفتاة ياسمين العنيد، بل كل ماجرى في الرواية من أحداث موالية إنما كان سببه تقنية إنترنتية حديثة تسمى (Chat/ دردشة) وتجري عبر الماسنجر، وهي محادثة كانت قد أجرتها إحداهن وتدعى ليلي، التي كانت قد تعرّفت على ياسمين العنيد في منزل صديقه مشتركة، ونظراً لما للتباين الطبقي بينهما على اعتبار أن لكل طبقة اجتماعية خصوصياتها الثقافية بما يترتب عليها من خصوصيات في التعامل، وفي الأدوار التي تلعبها كل طبقة في الحيز المجتمعي، فالتباين الطبقي خلق صراعاً مباشراً بين ليلي ابنة الطبقة المتوسطة وياسمين العنيد ابنة الطبقة الأرستقراطية.

ثمّة عدائية متوقعة بين مختلف الطبقات الاجتماعية تحفزها دوافع نفسية وثقافية متداخلة، ولهذا جرى ما جرى بين ليلي وياسمين، ففي الحين الذي ظهرت ياسمين بطبيعتها المتحررة إلى حدّ بعيد فأظهرت ثقة كبيرة بقدراتها وبنفسها نلاحظ أنها لم ترق لـ ليلي، لأن ليلي شعرت بالفارق الطبقي وأحسته، الأمر الذي أجج في داخلها حقداً طبقياً دفيناً على ياسمين، ولا ملجأ ليلي لتنفيذ حدثها الانتقامي من ياسمين سوى التقنية الحديثة التي تقدمت كبطل في صناعة هذا الصراع الطبقي المدمر، فساعدت ليلي على انتحال اسم شخصية ياسمين في محادثاتها عبر الإنترنت مع خالد الواصل.

هذا تأكيد على مسألة هامة تتعلق مباشرة "بالجانب المادي والخلقي الذي عاشه ويعيشه الإنسان منذ نشوء مجتمع الطبقات، والذي يطالبه بالتخلص من واقع لا يطاق ومستقبل أكثر تهديداً، فإما أن يقبل بالأمر الواقع أو يرفضه فإذا قبل به وجب عليه - كالتزام أخلاقي - أن يبرره أو يبرر موقفه الراضخ، وإذا رفضه - وجب عليه - كالتزام أخلاقي تجاه نفسه أن يثور عليه ويخطط للقضاء عليه" (١)،

(١) بوعلی یاسین، الثالوث المحرم - دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، بيروت - دار الكنوز الأدبية،

ط ٧، ١٩٩٩م، ص ٣٨.



تماماً مثلما فعلت ليلي في علاقة ياسمين بالشاب خالد الواصل الذي انطلت عليه الخدعة ذات البعد التقني الخالص.

أحدث ذلك مواجهة عنيفة بينه وبين ياسمين الحقيقية على أرض الواقع لتجري أحداث الرواية وفقاً لما أتاحتها تقنية محادثة الإنترنت تلك، ومثلها تقنيات الأجهزة الرقمية كالهاتف الجوال، بما لرسائله من سرعة فائقة في التواصل فضلاً عن الخصوصية المفرطة، فرسالة جوال إذا ما وظفت فنياً في الحدث الروائي أصبحت قادرة على تحريك سكون الحياة الزوجية وتفجير جمودها، أو إنهاؤها بحدوث أبغض الحلال كما حدث جراء رسالة تلصصت نورا على قراءتها في هاتف زوجها إبراهيم في لحظة شك متبادل، رسالة ملؤها الشوق والوله<sup>(١)</sup> بعثتها إليه معشوقته نوف، لتدخل تلك الرسالة رواية بيت الطاعة برمتها في جحيم صراع طويل، فرسالة الجوال تلك أضحت محرّضاً على تحقق ما جاء بعدها من أحداث شكلت متني الرواية والخطاب في هذه الرواية.

ولاحتفاء رواية غير وغير بالرسائل الإلكترونية بشتى أصنافها وضعية متفردة مغايرة، تتخذ مساراً خاصاً، فجل ما ورد في خطابها اعتمد على فيض هذه الرسائل بشتى أصنافها: ما يرد من الهاتف النقال وما يرد عبر الإنترنت، وما يرد عبر تقنية (البلوتوث Bluetooth)، فساردتها مدركة لما لهذه الوسائط من أهمية بالغة وتأثير عميق في شؤون حياتنا، بل وتعترف بذلك صراحة:

"لا أحد ينسجم مع مرادي كما تفعل هذه الشاشة .. مراد وشاشة الكمبيوتر في لقاء أبدي لأنها تقلص العالم لمربع صغير ويحركه بضغطة زر"<sup>(٢)</sup>.

لا يكاد يتوقف الأمر في عناية هذه المرحلة بالتقنيات الحديثة عند حد توظيفها

(١) الرسالة هي: "أسفة يا قلبي، دقيت على جوالك هذا بالخطأ، لا تزعل مني يا حبيبي" (انظر: منيرة

السبيعي، بيت الطاعة، بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ١٦).

(٢) هاجر المكي، غير .. وغير، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٥م، ص ٥٦.

توظيفاً شكلياً فحسب، بل الأكثر أهمية هو ما نلتقطه من دلالات موحية نستشفها من مكانتها الكبيرة التي احتلتها في التعبير عن الخطاب النسائي عامة وخطاب المرأة السعودية خاصة علماً بأن الكاتبة السعودية أكدت في غير موضع، وأقرت بالقيمة الكبيرة التي يؤديها هذا الممكن التكنولوجي الجديد، فالهاتف على سبيل المثال "هو العالم الخارجي بكل أطيافه إذا انقطعت صلتنا بهذا الكون، هو الخيط الذي يربطنا بالعالم، العالم الحي والصاخب كانمعلقاً في سلك الهاتف"<sup>(١)</sup>، هذا ما تقر به واثقة رواية عيون الثعالب.

نحن إذن حيال قنوات شكلت للمرأة وسائل اتصال ناجعة كانت قد افتقدتها على مدى زمني طويل من تاريخها الاجتماعي، فمنذ متى كان بوسع هذه الكاتبة بوصفها امرأة -تجاوز عالمها الصغير المغلق؟ ومنذ متى توفر بين يديها -وهي تفتش سرير غرفة نومها - كل قنوات التواصل والاتصال تلك ليبلغ صوتها المدى والقارات بمجرد ضغط زر؟ متجاوزة كل الرقابات الأسرية والاجتماعية التي تسيج علاقاتها بأفراد المجتمع.

يدفع بنا هذا الوضع لمحاولة وضع بعض التفسيرات المعينة على فهم سر هذا الاحتفاء بتقنيات الاتصال الحديثة في الرواية الراهنة، على أن لا نستبعد تفسيراً نحسبه أولياً وسائداً مفاده أن مثل هذا الاحتفاء جاء طبيعياً بما فرضته ظروف المرحلة والنقلة النوعية في مجالي المعلوماتية والاتصالات بعد ١١ سبتمبر على مستوى العالم بأسره إلا أن الباحث يرى أن هذه الإمكانيات تزداد قيمة وتتضاعف منزلة مع كل حالة شبيهة بوضعية المرأة السعودية، على اعتبار أنها الأحوج لمثل هذه القنوات الاتصالية الفاعلة المحرصة على تغيير واقع الفتاة السعودية بأخذه إلى عوالم الأضواء على حد تعبير رواية الآخرون التي تخاطب بطلتها السيّد نت معترفة بفضلها في إخراجها من القمقم:

(١) ليلي الأحيدب، عيون الثعالب، بيروت - رياض الريس للكتب والنشر، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٦٦.



"غيرني. كنت في قمقم وأخرجني النت إلى عالم باهر الضوء فخدش سطح عيني ومن الصعوبة أن أرى الآن قبل أن اعتاد شدة سطوعه"<sup>(١)</sup>.

ذلك هو تفسير الدراسة الأول لهذه الظاهرة، يُوجَز في أن المرأة السعودية ومن ضمنها الكاتبة سعت لتوظيف هذه القنوات بما يخدم قضيتها على شتى الأصعدة كصعيد اختيارها شريك حياتها، فهي ترى أنه لم يعد محالاً أن تختار بمحض إرادتها. شريكاً تتبادل معه الحب والعاطفة والمُشاعر الجياشة رغماً عن صرامة مجتمعها المحافظ الذي اعتاد فيه أولياء أمر المرأة فرض هذا الشريك عليها، وفق شروط عائلية واعتبارات مجتمعية، وهي بوجود هذه التقنيات الحديثة فتت واخترقت المحاذير الصارمة وكأنها فرصة للتمرد. بوقع فاعليتها. كل أنثى ضاقت ذرعاً بالوصاية الاجتماعية والتابوهات المانعة.

مثال هذا واضح كل الوضوح فيما تقدمه رواية الآخرون، فببساطة شديدة وعبر هاتفها النقال وشبكة الإنترنت صار بوسع صبا أن تعبّر عما يجيش في خاطرها، وأن تعلن عن قراراتها المصيرية وتكشف عن مواقفها، بل وتخرق المحظور الاجتماعي وتنتقي من تتحدث معه من عالم الرجال وكيف ومتى:

"اقتنيت هاتفنا نقالا، وانسحبت في دوامة فادحة الدهشة اسمها النت، بإمكانني أن أخاطب أيّا كان بيا عزيزي، وأنا ابنة مكان تعد مخاطبة أي واحد يقع تحت جنس الذكر السالم ضرباً من المستحيل أو نوعاً من التعهر"<sup>(٢)</sup>.

التفسير الثاني يفيد بأن الكاتبة السعودية وضعت هذه التقنيات موضع المحرض المعين على انتزاع المرأة حقوقها المستحقة لتمعن في استغلالها وتوظيفها حتى في قصصها الغرامية كقصة سارة في نساء المنكر التي بدأت خيوط حكاية حبها من أسلاك الهاتف وشاشات الكمبيوتر، بينما هي الآن على وشك الالتقاء بحبيبها

(١) الآخرون، ص ١١٦.

(٢) الآخرون، ص ٤٣.

وجها لوجه بعد معاناة كبيرة في علاقتها مع أوضاع مجتمعها لتعبر عن تلك اللحظة الحاسمة قائلة: "الحب الذي يبدأ عبر أسلاك الهاتف وشاشات الكمبيوتر يجعل الوقوف الأول في حضرة الحبيب أمرا ليس سهلا" <sup>(١)</sup>.

التفسير الثالث يتركز في جانب إسهام هذه التقنيات في إعطاء المرأة فرصة لفرض قراراتها دونما مواجهة ونزاع، فإن كان خيارها في اختيار رجل بعينه حرية مكتسبة فإن إسقاط ذلك الرجل من حساباتها ومن مفكرة حياتها خياراً شخصياً محضاً، فحسبها أن تبعث إليه برسالة مقتضبة من هاتفها النقال بمجرد أن لا يروقها تسلطه وأنانيته:

"ثق أنك لن تجدني حين يروقك أن تشغل جوالك وتسلي (ماسنجر) ، فأنا لست محظية وقتك الفارغ من منتصف الليل، احذفني من هامش جدولك المزدحم بالمعجبات فأنا لن أكون من ضمن القطيع مهما حصل" <sup>(٢)</sup>، وهو مثال حي يؤكد على أن هذه الوسائط لم تكن مجرد شكلية فارغة، بل تتضمن في طياتها ثورة أنثوية تريد النيل من شهريارية الرجل واستعباده الذي امتهن المرأة، وسخرها لنزواته فقط، وهي الثورة العارمة التي تعلنها المرأة على الواقع طلباً للتغيير، كإعلان بنات الرياض حين استثمرت البريد الإلكتروني لا لكي تهرب عن الواقع بذاتها بل لتتحدى من خلاله، فصارت تكتب لتصل إلى الآخر بكل ألوانه وأطيافه ومرجعياته:

"إليكم أكتب رسائلها عليها تقدر الزناد، فينطلق التغيير" <sup>(٣)</sup>.

التفسير الرابع نستمد من مجمل صور الحرية الشخصية التي توفرت للمرأة في تلك التقنيات الحديثة، والتي تكتسب فاعليتها القصوى من إسهامها في جعل المرأة قادرة على تجاوز كل أشكال الرقابة الأسرية والاجتماعية وغيرها،

(١) نساء المنكر، ص ١٢.

(٢) نساء المنكر، ص ٣٤.

(٣) بنات الرياض، ص ١٠.



فالإنترنت هو الوسيلة الأنجع لتتخلص صبا من حصار مجتمعتها الصارم مذهبياً، لنجدها تغير اسمها في نافذة (ماسنجر) عقيل باستمرار، فتبدأ بنون وتنتهي بـ سال، ومن خلال هذه النافذة والأسماء المتلونة تعبر تجاه مجتمعتها عن موقفها منه قائلة: "أكرهكم جميعاً ولا استثني منكم أحداً"<sup>(١)</sup>.

أيضاً صار بوسع أنثى هذا الخطاب عبر هذه التقنيات وبحضور كافة أفراد أسرتها الإفلات إن أرادت. وبسهولة تامة. من زمام أشكال التسلط المفروضة من حولها لتصبح قادرة الآن على التواصل مع الآخرين، والتعبير عن مشاعر الحب والغرام تجاههم بيسر وسهولة وحرية، كفلتها لها هذه التقنيات حيثما تكون، كما أنها على ثقة تامة بقدرة هذه الوسائط التقنية على الوصول بها بأمان تام إلى مبتغاهن، والخطورة الكامنة في تلك المسألة هي في امتلاك المرأة زمام حرية مبطنة تقوِّض بسهولة تامة كل ما بناه المجتمع المحافظ لنفسه من صرامة وحزم.

لاحظ هذا المشهد في رواية سعوديات حيث تجلس الفتاة جود بين أفراد أسرتها في لحظة عائلية حميمة، لنجدها. في الوقت نفسه. حاضرة جسداً غائبة ذهنياً وأحاسيساً، فهي الآن في قمة انشغالها عنهم فبينما الجميع من أفراد أسرتها يتبادلون الأحاديث العائلية انصب تفكيرها على تبادل رسائل الحب والغرام مع حبيبها بدر عبر الهاتف النقال، الذي أودعته بوح عاطفتها الجياشة، وبعثت بالرسالة تلو الأخرى إلى بدر، وأجرت معه حديثاً مطولاً عبر الرسائل المكتوبة، وقد بادلها الرسائل المتلاحقة في التو واللحظة، في ظل قدرة تقنية خارقة لا يمكن أن يقبض عليها أي من المتربصين بها من أفراد أسرتها<sup>(٢)</sup>.

(١) الآخرون، ص ١١٤.

(٢) تصف الراوية في متن الرواية المشهد بقولها: "بدأت تبادل الرسائل القصيرة مع بدر، ووضح سبب عدم ردها عليه، انشغلت معه بالرسائل، فيما كانت عائلتها تتحدث في أمور مختلفة، بعد انتهائها من تبادل الرسائل معه تغيرت جود وكأن الرسائل قد منحتها الطاقة والاندفاع والنشاط، عادت لها حيويتها" (انظر: سعوديات، ص ١٥٧).

وهو ما تستثمره هند - أيضاً - حين تقع عين زوجها منصور على كتاباتها الصحفية ومقالاتها الخاصة أو مغامرتها السرية كما تسميها، فلا تجد مكاناً أميناً ولا موثقاً كجهاز الحاسب الآلي الذي ابتاعته لهذه المهمة تحديداً، فسريته الفائقة كفيلاً بحمايتها من عين الرقابة الصارمة التي فرضها زوجها منصور وأخوها إبراهيم على كتاباتها، إنه يريد لها الإلكتروني الذي نقشت عليه ما جادت به قريحتها فصار كفيلاً بحفظ أسرارها وخصوصياتها، لتنام بعد إغلاقه قريرة العين، حيث لم يعد لكتاباتها ولا لقلمها أثر تقتفيه سلطة رجال بيتها، فتختفي تماماً مثلما يختفي المارد في إبريق علاء الدين، ومثل دخان يذوب في الهواء<sup>(١)</sup> بحسب وصفها، وهي صورة جلية لخطاب جديد يسعى "لجعل التكنولوجيا والمعلوماتية تحت إرادة الإنسان ومن أجله، إضافة إلى مسعاها لكسر الاحتكارات الإمبريالية العلمي منها والمعلوماتي والمالي والسلطوي"<sup>(٢)</sup>.

في التفسير الخامس تتكئ الدراسة على مدى الوعي الذي حازته الكاتبة بهذه التقنيات الحديثة وبدورها، فمن أهم ما يضيفه الجانب التقني التكنولوجي حين استثمارنا له سردياً ذلك الفيض من الحركية والحيوية والنشاط، فضلاً عن سمة الأنوية ومواكبة الحدث العالمي وعصرنة الخطاب وتجديد أساليبه السردية، كأن يمنحه ويمده بكم وفير من الحيل السردية التي بها يجد الخطاب باقتناصها طريقه للعبور بسلام إلى متلقيه وتعيينه على ابتكار الحلول للكتابة الروائية المتجددة.

سيكون دليلنا على هذا التفسير استجابة الروائي والروائية السعودية وتفاعلهما السريع مع ظاهرة الرواية الرقمية، حين شهدت المرحلة نشر بعض الروايات عبر الإنترنت مستفيدين فيها من مساحة الحرية الكبيرة التي يوفرها هذا النوع من الروايات، وعلى اعتبار من أن النشر الإلكتروني بمثابة الحل لكل المشاكل التي قد يواجهها الروائي "فلا يوجد ناشر تهمة كتابتك وإبداعك بقدر

(١) هند والعسكر، ص ١٢٩.

(٢) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، مرجع سابق، ص ٢٠.



ما يهمه الكسب المادي من ورائك أو أمامك سواء، ولا رقيب يخنقك ويعد عليك كلماتك بل وحتى أنفاسك، ولا حاجز بينك وبين قرائك وجمهورك .. كما يتيح لك الكتاب الإلكتروني استخدام كافة الأدوات في العملية الإبداعية بسهولة ويسر ومن غير تقييد ولا حصر<sup>(١)</sup>.

تركت سمة التماهي والاندماج بين خطاب المرحلة الراهنة وبين الجانب التكنولوجي تداعيات عدة منها سعي المرحلة لصنع قاموسها المصطلحي الخاص المتأثر بهذه الوسائط والوثائق من فاعليتها، فساردة الآخرون تبتكر أكثر من مصطلح لهذا القاموس، وتعرف ذاتها به، ولسبب لا يخرج عن أن عالم "الإنترنت اشتغل بشكل ملموس على تذويب بعض خواصنا المحلية وجعلنا أبناء للفضاء نفسه، تلاشى فينا لحدّ ما هذا الحس الطاغى بحضور المكان"<sup>(٢)</sup> حتى باتت الكاتبة وفق هذا المصطلح (كاتبة نتية)، وبات الإنترنت (السيدالنت)، وليصبح القمر الفضائي الاصطناعي (قمر واقع سات)، وجهاز الكمبيوتر (الصديق الجديد)، وهو تأكيد على العلاقة الحميمة المتحققة بين خطاب هذه المرحلة وتلك الوسائط الإلكترونية الحيوية على نحو ما أوردته رواية الرقص على الجراح لـ أمل المطير<sup>(٣)</sup>.

إذن فإن من مواطن التحول في الكتابة الروائية قدرة الكاتب أو الكاتبة على تدعيم الخطاب الروائي بطاقة الإنترنت والجوال والحاسوب، والحرص على الإفادة من تشظيات التكنولوجيا حيث اعتمدت العديد من الروايات اعتماداً كلياً على مثل هذه الحداثة التكنولوجية.

(١) رواية الواقعية الرقمية، مرجع سابق، ص ٩٠.

(٢) صحيفة الشرق الأوسط، "لقاء مع الكاتبة صبا الحرز"، المنتدى الثقافي، عدد ١٠٠٤٦، الأربعاء ٢ جمادى الأولى ١٤٢٧هـ / الموافق ٣١ مايو ٢٠٠٦م.

(٣) تقول: "جلست أمام جهاز الكمبيوتر صديقي الجديد، الذي بُتُّ لا أطيق له فراقاً، فهو الذي يقضي رتبة الوقت، ويبتلع ساعاته دون أن أحس بثقل زحفها على صدري، فتحت بريدي الإلكتروني فوجدت العديد من الرسائل المختلفة" (انظر: أمل المطير، الرقص على الجراح، القاهرة - المؤلفة، د.ط، د.ت، ص ٣٦).

## السمة الخامسة .

### جماهيرية الخطاب الروائي

بتأملنا المساحة التي احتلتها الرواية السعودية على مستوى التلقي الشعبي وتحديدًا في السنوات الأخيرة بوسعنا إيجاد تفاسير لظاهرة لافتة كتلك، وُصفت بالمربكة والمخيفة<sup>(١)</sup>، وأعيدت لظهور الرواية الجماهيرية، أي الرواية المتحولة من الحيز النخبوي إلى الجماهيري، حتى أن النقد سجّل معها تعاملًا جادًا في دراسات صدر آخرها مؤخرًا تحت مصطلح الرواية الجماهيرية<sup>(٢)</sup>، وجاءت كي تبحث عن أسباب تحقق هذا المصطلح واقعيًا، بعد أن انفتحت الجماهير على فن الرواية.

وإذا كانت هذه الآراء قد بحثت في الظاهرة ذاتها بوصفها ظاهرة تلقي فالباحث يعنى بصورة مباشرة بما قبل، أي بدور منتج الخطاب أو كاتب هذه الروايات، دوره في استدراج القارئ عبر خطته التي ابتكرها لجذبه إلى روايته، أو بمعنى آخر: ستتصب العناية هنا على لحظة الإنتاج بوصفها عملية تحريض على التلقي، وبصورة علمية أدق هي عملية تواصلية تعمل كمنظومة تراتبية كوننا لا نستطيع حصر التواصل بين المرسل والرسالة فيما يقوم في دور المبدع فحسب، بل هناك مرسل إليه، يكتسب أهميته في هذه العملية من كون "استجابة الجمهور لنص ما، هي التي تجعل النص مهماً ودالاً"<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر: حسين المناصرة، وهج السرد - مقاربات في الخطاب السردي السعودي، إربد - عالم الكتب الحديث،

ط١، ٢٠١٠م، ص ١٢٧ .

(٢) الدراسة لـ سعد بن محارب المحارب وهي بعنوان: الرواية الجماهيرية - قراءة نقدية في مرحلة ذيوع

الرواية السعودية، صدرت في طبعتها الأولى أواخر عام ٢٠١٠م عن مؤسسة جداول للنشر والتوزيع.

(٣) نظرية التأويل - الخطاب وفائض المعنى، مرجع سابق، ص ٦٢ .



إن التحقق الفعلي للوظيفة التواصلية بين مرسلي ومستقبلي الخطاب هي التي تمد الخطاب ـ على تنوعه ـ بالفاعلية والتأثير وبالتالي في تمكينه من الرواج عبر تلك القاعدة الكبيرة التي يُشكّلها متلقوه، وذلك تفاعل شهدته الآونة الأخيرة من عمر الخطاب الروائي السعودي حين لعب القارئ دوراً بارزاً في تلقي الخطاب الراهن وفي ترويجه، يضاف إليه الدور البارز الذي لعبه منتج الخطاب في تشكيل منتجه بالصورة التي تضمن له التلقي والانتشار، والعمليتان: الإنتاج والتلقي مدّتا الخطاب بالطاقة اللازمة ليستمر ويتواصل، وهو ما دفع بالدراسة للحرص على وضع فرضيتها التالية: إن الخطاب الروائي النسائي الذي شهدناه لم يكن ليظهر لو لم تتمكن نواته المتمثلة في رواية بنات الرياض ـ بوصفها منطلقاً لوجوده الحقيقي ولتنويعاته ـ من كسب المساحة القرائية الواسعة التي اجتذبتها فرواجها الجماهيري في حيز مجتمعها السعودي كان بحق المحرك الحقيقي لانطلاق هذا الخطاب النسائي وتأكيد من خلال سرعة تلاحق نماذجه الروائية النسائية في الصدور زيادةً على اكتسابها الثقة بتوجه القارئ بنهم إليها على الرغم من أسبقية الروائيين السعوديين في إصدار خطاب روائي ذي جاذبية جماهيرية<sup>(١)</sup>، فكيف تم ذلك وكيف تحقق واقعاً؟

نقول كما تم استغلال الكتابة حيلة ثقافية ناجعة لتمكين المرأة من الحضور اجتماعياً<sup>(٢)</sup> تم توظيف الرواية في ذاتها لتكون صوتاً ناجعاً لخطاب المرأة، حيث لا يجب أن ننسى أن الرواية أكثر نظم التمثيل اللغوي كفاءةً، بالنظر إلى ما تتسم به من حيوية وتنوع يسمحان بتعدد وجوه التعبير عن الحقيقة، ولذلك تأهلت كخيار أدبي ينهض بالتحديث على مستوى المرجعيات الجمالية والمفاهيمية...، فهي خطاب استحواذي على درجة من الاشتباك بالمنظومات الفكرية والعقائدية

(١) من أبرزها: رواية الرياض نوفمبر ٩٠ لـ سعد الدوسري (١٩٩٢م)، ورواية شقة الحرية لـ غازي القصيبي

رحمه الله (١٩٩٤م)، ورواية أطياف الأزقة المهجورة لـ تركي الحمد (١٩٩٧م حتى ١٩٩٨م).

(٢) انظر المبحث الثاني من هذا الفصل: حيل الخطاب الراهن، الكتابة الروائية بوصفها حيلة، ص ٢١٢.

والأخلاقية .. بل هي الفضاء التواصلي الأصديق لتمثيل شكل الحداثة الاجتماعية.. وعليه جاء النص الروائي المحلي ليعمل ضمن وظيفة تمثيلية كاشفة لطبيعة الوقائع<sup>(١)</sup>، بل لربما وضع لهذا الكم الروائي المتدفق تفسير يواكب اللقطة السياسية الآنية لتجليات ١١ سبتمبر ٢٠١٠م بجعله خطأ موازياً لخطوط اجتماعية ضاغطة ومتنافرة، وغير عادلة في موضوعات قد تخص المرأة وقد تخص غيرها، فجاءت الرواية لتسهم في حل القضايا العالقة ولكن وفق شروط الجرأة والإدهاش والجادبية.

النتيجة المرجوة من هذا التفاعل قدرته على إنتاج عملية تواصلية أطلق عليها فيركلاو Furlough: ممارسة الخطاب، وهي أن "لا تقتصر ممارسة الخطاب على إنتاج النصوص بل ترتبط أيضاً باستهلاكها أي باستقبال الجمهور وتفسيره للنصوص التي تكوّن الخطاب"<sup>(٢)</sup>، وبالتالي فعلينا أن ننظر لعملية كتلك بوصفها متغيراً في مسألة تعاطي المجتمع مع منتجه الأدبي وكأن الحالة الاجتماعية الثقافية العامة بمجرد أن تتغير تصبح مهياة لأن تفرز قارئاً محلياً يمتلك القدرة على التفاعل مع الأشكال الخطابية الجديدة من كتاب مجتمعه، فتأتي مرحلة لاحقة هي في واقع الأمر نتيجة للأولى، وتتمثل في أن القراء الجدد اتسموا بالتعددية وبالتنوع في موقفهم من الخطاب ولا غرابة في مثل هذا التعدد إذا ما سلمنا بأنه لا بد من أن نجني "ممارسة خطابية معقدة وإبداعية عندما تكون الممارسة الاجتماعية الثقافية مرنة ومتغيرة وغير مستقرة، وسوف نجني ممارسة خطابية تقليدية عندما تكون الممارسة الاجتماعية الثقافية مستقرة وثانية نسبياً"<sup>(٣)</sup> وهو ما وجب علينا توقعه وافترض حدوثه في التعاطي الشعبي والرسمي مع خطاب الرواية النسائية السعودية لنخلص من ذلك كله إلى نتيجة ترى بأن التعدد هو

(١) نهاية التاريخ الشفوي، مرجع سابق، من ص ١٤ حتى ١٦.

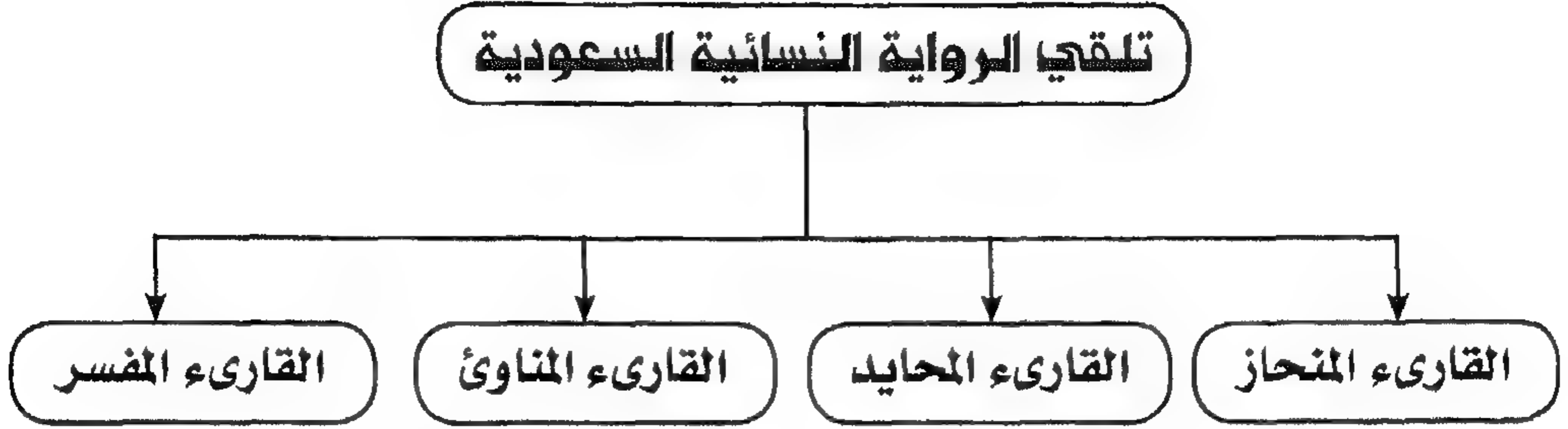
(٢) محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، بيروت- مركز دراسات الوحدة العربية، ط ٤، ١٩٩٢م،

من ص ٨ حتى ١٠.

(٣) محمد شومان، تحليل الخطاب الإعلامي، - القاهرة- الدار المصرية اللبنانية، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ١٠٤.



سمة المواقف القرائية من خطاب الرواية السعودية النسائية الجديد التي صنفها الباحث في مواقف أربعة:



القراء الثلاثة الأوائل ينضوون تحت مظلة القارئ العادي أو غير المختص، بينما نعني بالربع القارئ المفسر أو الناقد، الذي يتناول النص ليقدم قراءة تشخيصية هدفها: تحديد عيوب الخطاب وكشف تناقضاته، وإبراز ما أهمله أو سكت وتستر عليه، وهو موقف يتموضع فيه النقد والنقاد على العكس تماماً من الموقف الذي يتموضع فيه القارئ العادي، وإن اختلفت طرائق تلقيه لخطاب الرواية السعودية سواء بدافع الانحياز له، أو باتخاذ الموقف المحايد منه، أو مناوئته، فالمسألة على اختلاف وجوهها لاتعدو - في رأي الباحث - دعماً حقيقياً لرواج الخطاب وذيوعه.

وإن أردنا دليلاً على ما تذهب إليه هذه الفرضية فهو موقف القارئ المعادي من هذا الخطاب، كثلة القراء الذين ساقوا كاتبة بنات الرياض رجاء الصانع إلى أروقة المحاكم القضائية مقدمين التهمة تلو الأخرى ومطالبين السلطات القضائية بإنزال العقوبة عليها اعتراضاً منهم على ما جاء في خطاب روايتها، فهؤلاء وبرغم معاداتهم لها ومحاولاتهم الجادة لقمعها وإسقاطها تصنفهم الدراسة في خانة المروجين الحقيقيين لرواية بنات الرياض ولخطابها، وكنتيجة طبيعية للبعد الإعلامي الطاغى الذي اكتسبه هذا الخطاب بعد محاكمته، وكأن موقف المعادين لم يفعل سوى لفت الأنظار ودفع التقاطر القرائي الجمعي من أجل اللهاث للحصول

على نسخة من نماذج هذا الخطاب الروائي في المرحلة الراهنة، فالمعروف أن بنات الرياض بعد تلقيها على هذه الشاكلة جذبت وراءها مقطوعة طويلة من الروايات النسائية الإشكالية إن ساغ لنا التعبير: الآخرون، الأوبة، نساء المنكر، ملامح، القران المقدس، سعوديات، شباب الرياض، حب في السعودية، ثمن الشوكولاتة، عيون الثعالب.

قذفت دور النشر بهذه الروايات الصاخبة بسرعة البرق في أحضان القارئ مفيدة من ظرف المقروئية المواتي، والذي بلغ مداه بأن تحولت الروايات السعودية التي تم منعها رسمياً إلى روايات رائجة، وكأن عامل المنع - بوصفه وجهة للمصادرة والحجب والإقصاء - قد صار في المشهد الثقافي السعودي محرضاً لـ "البحث عن الرواية واقتنائها ورواجها ونفاذ طبعاتها، وتلك حركة معاكسة تغدو بأنها تنتج الإثبات مقابل النفي، والحضور في مقابل الإقصاء، والإشهار عوضاً عن الحجب.. هذا المنع الذي جعل الرواية السعودية ملعونة/ شهية، ومنفية/ أليفه، أصبح مطلباً لإنتاج القراءة والرواج"<sup>(١)</sup>، ومنح الخطاب الروائي الراهن - من معين ما واجهه من قراءات متخصصة وغير متخصصة - سمة الترسخ والثبات والاستمرارية بدعم من القارئ المحلي.

إذن كيف يتسنى لنا في ظل اتساع رقعة التداول للخطاب الروائي السعودي الراهن - لاسيما النسائي منه - الإبقاء على القارئ خارج نطاق الاعتبار والاهتمام؟ فالإحصائيات<sup>(٢)</sup> أشارت وتشير إلى أن المشهد الروائي السعودي الراهن لا يعيش

(١) الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ٨٥.

(٢) أكدت بعض التقارير هذه الوضعية، ومنها تقرير نشرته صحيفة الوطن السعودية وصفت فيه إقبال القارئ على الرواية السعودية في معرض الكتاب المنعقد بمدينة الرياض في شهر صفر ١٤٢٨هـ، وذكر في هذا التقرير الآتي: "كما شهد المعرض إقبالا كبيرا على الرواية السعودية، حيث بيعت أكثر من عشرة آلاف نسخة من الروايات السعودية. حسب إحصائية استطلاعية قامت بها صحيفة الوطن لبعض دور النشر المشاركة، ولوحظ الإقبال على الروايات النسائية الجديدة حيث نفذت روايات الآخرون - صبا الحرز، وملاح - زينب حفني، وغابت شمس الحب - أميرة المضحي.. (انظر: صحيفة الوطن، عدد ٢٣٥٣ بتاريخ ٢٠ صفر ١٤٢٨هـ / الموافق ١٠ مارس ٢٠٠٧م).



طفرة على مستوى الإنتاج بل على مستوى التلقي أيضاً، وهو أمر حري بترسيخ شروط بقاء الخطاب إلى الدرجة التي جعلت البعض يبالغ حد جعله بمكانة الكتابة، أو إنتاج خطاب تلقى مواز على اعتبار من أن الثانية تعطي للخطاب مبرراته الوجودية فقط ثم تنفصل عنه، وتتنكر له بينما تقوم عملية تلقيه بزيادة رصيده بفرص الحياة المتكررة والمتجددة وتزيده رسوخاً واستمرارية حين تعيد القراءة المتجددة له لحظة تخلقه وتبعث فيه حياة جديدة مع كل موقف يقفه القارئ حياله<sup>(١)</sup>.

هذا لا يعني التسليم بجودة تلك الأعمال الروائية أو بتوفر الميثاق التخيلي الذي قال به جون سارل John Searle وعنى به الوعي الجمعي لدى القراء، وقد اجتهد امبرتو ايكو كي يضع معياراً لهذا الوعي تمثل في نسبة المبيعات لا سيما بعد أن كتب روايتين قرأهما الملايين في كل أرجاء العالم ووقف بعدهما على ظاهرة بالغة الغرابة عبر عنها بقوله:

"إذا كان الأمر يتعلق فقط ببضعة آلاف نسخة. وهي نسبة تختلف من بلد إلى آخر. فإن الأمر يقتصر على جمهور يعرف جيداً معنى الميثاق التخيلي، أما إذا تجاوز الرقم هذا العدد وخاصة إذا كان أكثر من مليون نسخة فإننا سنلج أرضاً مواتاً حيث لا يمكن الجزم أن القراء على علم بهذا الميثاق"<sup>(٢)</sup>، وهو أمر حدث فعلياً لبنات الرياض على سبيل المثال في التجربة الروائية المحلية، حيث ذاع صيتها وقرأها من يؤمن بالميثاق التخيلي ومن لا يؤمن به وهو مثال واقعي يدفع بنا إلى تأكيد خاصية جماهيرية الخطاب الروائي النسائي الراهن.

يقترّب حسن حجاب الحازمي من هذه النتيجة عبر دراسة أجراها على الروايات السعودية المتأخرة فتوصل إلى نتيجة مفادها أن كثيراً من كتاب الرواية

(١) انظر: الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٢) ٦ نزعات في غابة السرد، مرجع سابق، ص ١٢٦.

السعودية الراهنة "ركبوا هذه الموجة رغبة في الشهرة وإثارة للضجيج الإعلامي، وهم لا يمتلكون بعد أدواتهم الفنية، ولم يتزودوا بخبرات حياتية كبيرة، ولا قراءات متعمقة فجاءت أعمالهم هشة من الناحية الفنية، لم تلبث زوبعة الغبار التي أثاروها بمضامينهم الصادمة للمجتمع أن انقشعت لتتسرب أعمالهم في زوايا النسيان"<sup>(١)</sup>.

في مقابل هذا التفاعل اللافت من قبل القارئ المحلي نحسب أن أطرافاً أخرى أسهمت في إحداث هذه الوضعية الجماهيرية للرواية النسائية السعودية، يأتي الناشرون السعوديون والعرب على رأس هذه القائمة بتوجههم إلى الرواية المحلية وحماسهم الشديد للفوز بنشرها، بعد أن وجدوا في خطاب هذه الرواية طُعماً يحفز القارئ المتعطش لخطاب خارج عن نسقه المعتاد، بالتالي لا يجب أن نغفل أهدافهم المادية التي تعتمد على لعبة النشر والناشرين.

ثم لا ننسى أن للكاتب إسهامه الخاص في خلق هذه الوضعية الثقافية بإمعانه في إنتاج خطاب روائي متوجه بقصدية ملموسة صوب ذلك القارئ النهم الذي هيأته الوضعية الاجتماعية الجديدة لتقبل ما لم يكن متقبلاً فيما مضى، فيروي نهمه بالتصريح بهذا التوجه في الروايات نفسها، وكأنه بات من استراتيجيات خطاب المرحلة حتى أعجبت اللعبة الكثيرين والكثيرات فحضروا جميعاً لمجرد النبش في خفايا الرغبات، والعلاقات الجنسية، وعرض أدق الخصوصيات، والاهتمام بالجسد على حساب أشياء أخرى.

يضع إبراهيم بادي قارئه في أعلى اعتباراته فيجعل من معيار الجرأة والتعرية والفضح معياراً للتسويق، فيقول في حب في السعودية:

"سيقولون: هذه سيرتك الذاتية، أحداث حصلت معك، إيهاب هو أنت وأنت هو إيهاب .. لست أعاني فوبيا المنافسة .. ستكون روايتي الأجرأ، ألن تحقق

(١) معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ٤٥.



حياة إيهاب مبيعات خيالية وقياسية؟ ألن تحقق إقبالاً هائلاً على قراءتها ومعرفة تفاصيلها المجنونة" (١).

ومؤلفة بنات الرياض مثله في تقصدها توريط قارئها معها منذ الصفحة الأولى وبعبارة صريحة ومباشرة كتلك:

"سيداتي أنساتي سادتي .. أنتم على موعد مع أكبر الفضائح المحلية وأصخب السهرات الشبابية" (٢).

زد على هذا وذاك توجه الكاتبة للإعلان عن تحدي لغتها وقدرتها على النزال كقولها: "لا أحد يستطيع أن يقف في وجه لغتي أو يكبحها عندما تزمجر.." (٣).

يمثل هذان النموذجان قطرة من سيل جارف تضمنه سياق الخطاب الروائي الراهن بإمعانه الشديد في توريط القارئ ولفست انتباهه أملاً في تسويق خطابه، وهي تندرج في منظومة الحيل السردية التي اتكأ عليها خطاب الرواية النسائية السعودية الراهن لأغراض فنية أو تسويقية أو تبريرية أو حجاجية وغير ذلك.

إذن الرواية الجماهيرية أو جماهيرية الرواية النسائية السعودية هي نتيجة بحد ذاتها لواقع ثقافي شكلته الظروف سابقة الذكر إلا أن هذه الجماهيرية تبلورت عن نتائج بعينها، حددتها دراسة الرواية الجماهيرية لـ سعد المحارب في:

١. توسيع القاعدة الجماهيرية لقراءة الكتاب في السعودية.
٢. اعانتها على تنشيط الصحافة الثقافية.
٣. مساهمتها - مع غيرها - في رفع سقف حرية الكلام في المجال العام محلياً.
٤. ٥. تذويب بعض الحساسية الاجتماعية حيال بعض الموضوعات.

(١) إبراهيم بادي، حب في السعودية، بيروت - دار الآداب، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٤٠.

(٢) بنات الرياض، ص ٩.

(٣) عيون الثعالب، ص ٢٢.

٥. ٦. اتخاذها سجلاً بديلاً في توثيق بعض ملامح المرحلة الاجتماعية<sup>(١)</sup>.

ونضيف على هذا: لفت نظر المجتمع بعمومه إلى قدرة الخطابات الأدبية على التأثير وتحريك الساكن، وإعادة صياغة الأسئلة المصيرية في المجتمع، لاسيما ذلك الدور الذي لم يمكن للخطاب الروائي أن يلعبه.

(١) صحيفة الوطن، "المحارب يناقش ظاهرة الرواية الجماهيرية في السعودية"، أبها، العدد ٢٧٢٦، السنة

الحادية عشرة، الأحد ٦ محرم ١٤٢٢هـ/ الموافق ١٢ ديسمبر ٢٠١٠.





# المبحث الثاني

## حيلة الخطاب الروائي الراهن السردية

الحيلة الأولى.

حيلة الكتابة / الكتابة الروائية.

الحيلة الثانية.

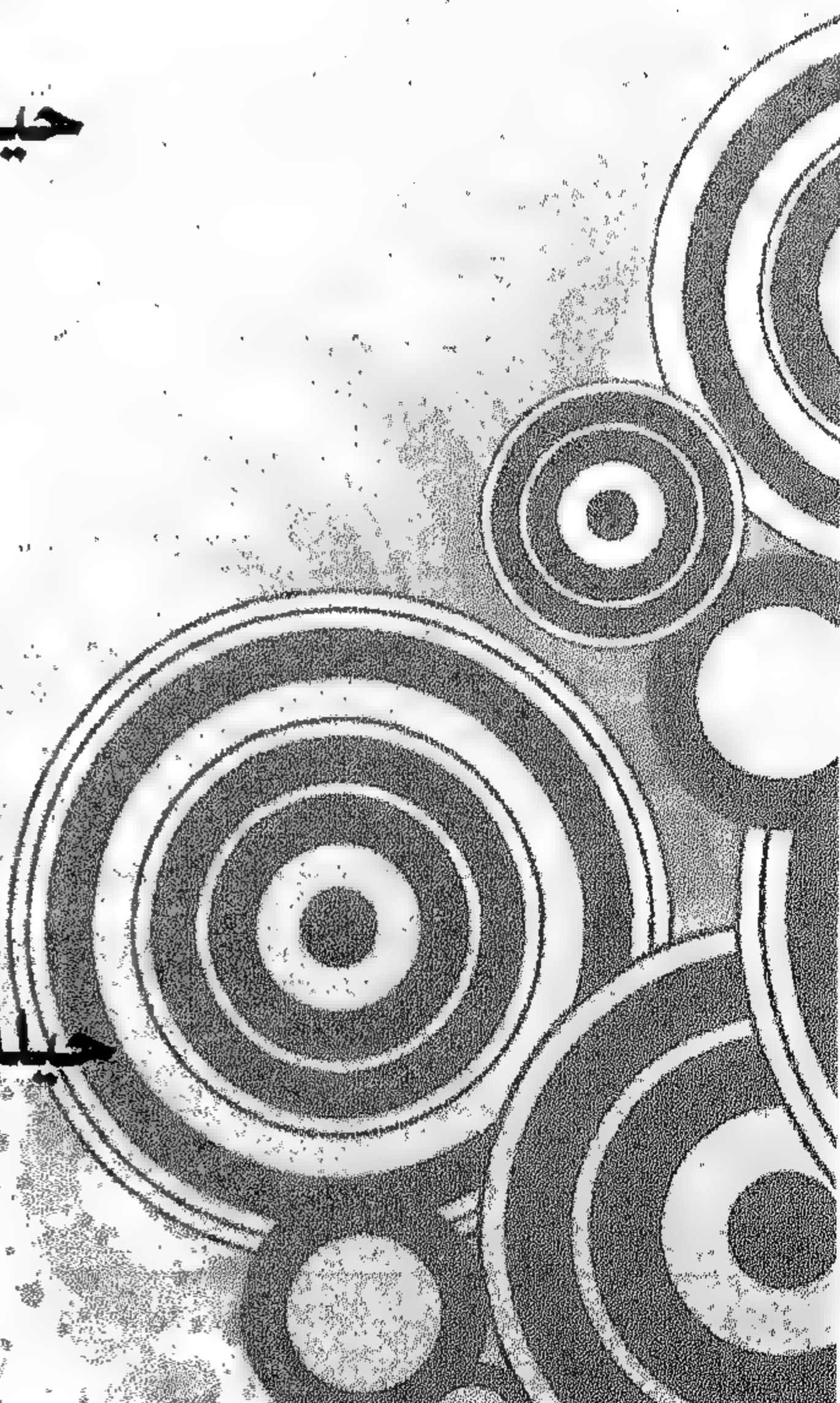
حيلة الجسد الأنثوي.

الحيلة الثالثة.

المحلية.

الحيلة الرابعة.

حيلة الأسماء المرجعية.







## الحيلة الأولى .

### حيلة الكتابة/الكتابة الروائية

توقفنا في الباب الأول طويلاً عند مفهوم الحيل ودورها في تشكيل الخطاب وتبليغ مقاصده، ومن ضمن ما أشرنا إليه تلك العلاقة المطردة بين وعي الكاتب بالجنس الأدبي الذي يمارس الكتابة في مضماره وأهميته في صنع حيل الكتابة الروائية وابتكارها، والحيل في منظورنا قريبة مما يعرف بالاستعارة وإن كان حقلها اللغة، بيد أنه يمكننا تعميمها ليصبح "الفكر استعارة والحلم استعارة واللعب استعارة والصورة استعارة واللون استعارة والحركة استعارة .. إلخ" <sup>(١)</sup>، وجعل - الباحث - الحيل في مقام الاستعارة إنما مردّها إلى الفاعلية التي خلعتها عليها أرسطو طاليس Aristotle في كتابيه فن الشعر وفن الخطابة فهي عنده تضيف على الشعر تلذذاً ومتعة، وتأخذ الخطاب من عالم المؤلف إلى غير المؤلف، الأمر الذي يتسق تمام الاتساق مع منظور الدراسة للحيلة وفنّها، كونها تسعى لدعم الخطابات بشيء من المتعة والإقناع والدهشة.

الموقف من الكتابة بوصفها "مؤسسة اجتماعية لها قوانينها وأعرافها" <sup>(٢)</sup>، هو بمثابة التحول البارز الذي حققته المرحلة الراهنة على مستوى الخطاب، ولقد استشعرنا وعي كاتباته بخطورة الكتابة خروجاً على الملة على حدّ تعبير عيون الثعالب <sup>(٣)</sup>، كما أدركت أن الكتابة هي الخيار المعقول على حد رأي رواية روحها

(١) اللغة والخطاب، مرجع سابق، ص ١٢٤ .

(٢) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي - إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٠م، ص ١٧٢ .

(٣) "فاطمة كانت تراني دوماً خارجة عن الملة مذ عرفت الكتابة" (عيون الثعالب، ص ٢٩٨) .



الموشومة به<sup>(١)</sup>، ولأنها حيلة، بل حيلتها الوحيدة تراها مريم عيون الثعالب<sup>(٢)</sup> الوسيلة الوحيدة القادرة على بلوغ الرجل ومنازلته.

فلا غرابة إذن أن تتمسك المرأة بفعل الكتابة الهاجس والحيلة في آن، وأن لا تظهر تراجعاً عن موقفها الصلب منها حتى وإن ظهر في طريقها مثل إبراهيم المتشدد، ومنصور المتسلط، ونسخ الرجال المماثلة لهم، لتصبح الكتابة في ذاتها حيلة مبتكرة تفرضها الحاجة الماسة إليها، حتى صار غيابها عنها ليس غياباً مؤقتاً وتكتيكياً لا غياب استسلام وقطيعة، تقول هند:

"غبت عن الكتابة حتى ربت سجنني من جديد، رحت أفتش عن ركن آمن يسمح لي بالكتابة، وجدت الكمبيوتر، اشتريت بطاقة دخول للشبكة الإلكترونية، فتحت بريدًا إلكترونيًا أنقش كل ما أكتب في قلبه ثم أغلقه، لم يعد لي أثر، كل شيء يختفي بمجرد ما أخرج من الصفحة"<sup>(٣)</sup>.

بمثل هذا الإصرار على ممارسة الكتابة تتجاوز المرأة سلطة الأخ والزوج والرقيب لتواجه سلطة المجتمع بأسره فتحيل مفهومها للكتابة إلى مسار جديد لم يعتد الخطاب الروائي السعودي ولوجه من باب الأنثى، وهو خطاب "لم يكن حرًا بما يكفي، وكان تخلقه وانغلاقه نتاج تخلف المعرف في بنيته الأولية ونتاج الثابت المعرف في الصارم الذي حدد حراك المقروء والمكتوب والموجود، ومن ثم إنتاج نص خطاب الذات الأنثوية العقلنة"<sup>(٤)</sup>، إلا أنه - في الوقت نفسه - أعطى إشارة واضحة إلى أننا "أمام نقله نوعية في مسألة الإفصاح عن الأنثى إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها - كما فعل على مدى قرون متوالية - ولكن المرأة

(١) تقول: "نعم أذكر كتاباتك أيام الثانوية كانت رائعة، والآن تبدو الكتابة خياراً معقولاً" (أمل الفاران، روحها الموشومة به، ص ٢٠٩).

(٢) تقول: "لم يعرف أنه الهدف، والكتابة وسيلتي الوحيدة إليه" (عيون الثعالب، ص ٤٧).

(٣) هند والعسكر، ص ١٢٩.

(٤) المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ٨.

صارت تتكلم وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة القلم"<sup>(١)</sup>.

وتبقى الرواية بفنّها الجذاب بمثابة العامل المساعد على أن تصر المرأة على ممارسة هذا الفعل الإبداعي جنباً إلى جنب مع الرجل، ولهذا يمكننا أن نعتبر فن الرواية دافعاً محفزاً للمرأة، وبالتحديد في الآونة الأخيرة، فهو الجنس الأدبي ذو الفضائل القابلة للبلوغ والتنقيص الناقل لقائمة مطالبها الحياتية تصرّحاً وتلميحاً، وتلك مواصفات مميزة تزيد من حظوظ الرواية - عوالمها وعناصرها - كي تصبح حيلة في ذاتها، حيلة من حيل المرأة الكاتبة، حيلة قادرة على تمرير الخطابات المكبوتة لدى المرأة وغيرها، لاسيما فيما يخص الرواية المعاصرة التي "ليس بوسعها إلا أن تعارض بعض أشكال المخادعة المجربة والتقليدية بأشكال أخرى من المخادعة مستهلكة بدرجة أقل"<sup>(٢)</sup> فكيف تكون الرواية حيلة في ذاتها؟

يتحقق لها ذلك بقدرتها على توفير ميزة أساسية تتفوق من خلاله الرواية على غيرها من الأجناس الأدبية ونعني "توفير أفق اختيار حر، ومرونة فائقة للبدائل والتغييرات"<sup>(٣)</sup>، ولكونها لعبة فنية تسمح عناصرها باختلاف أشكال التوظيف، ولهذا سوف سيواجهنا سؤال آخر: هل توفر لدى الكاتبة السعودية وعي بهذه المزايا؟

حين نفتش في ثنايا روايات المرحلة الراهنة باحثين عن أثر لهذا الفهم المدرك لقيمة الرواية الحيلة، سنجد الكثير والكثير من الأمثلة الصريحة، والتي تشير إلى أن بعض روايات المرحلة تعاملن مع فكرة كتابة الرواية كحيلة بوعي كبير، ولنبدأ - على سبيل المثال - بفهم مي خالد العتيبي للرواية وقيمتها حيث تقول ساردتها:

"كنت منذ مدة طويلة أحلم بكتابة رواية بارعة، ولها بعد إنساني اجتماعي،

(١) الحريم الثقلي في بين الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص ١٢٨.

(٢) مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص ٢١١.

(٣) أحمد خريس، العوالم الميتافسقية في الرواية العربية، عمان - دار الفارابي، ط ١، ٢٠٠١م، ص ٦٥.



دون فضائح أو نواح ولطم على الخدود، لحظة: حين أقول رواية بارعة فأنا أعني ذلك النوع من الروايات التي استعملت أسلوباً جديداً في السرد من جهة، ومن جهة أخرى تُقدمُ الأدبَ في جانبه الأخلاقي بعيداً عن الثثرة أو طريقة الوعظ المباشر<sup>(١)</sup>.

واضح أنه لم يكن السري في جعل الرواية سفينتها لبلوغ الضفة الأخرى فحسب بل أدركت غرضاً إضافياً لها، يكمن في القدرة على محاكاة القارئ وجذبه وتوريثه، لتقرر ما الذي اكتشفته لحظة أرادت ركوب موجة الرواية:

"الملاحظ أن الناس لا يقرأون إلا الروايات، لذا فكرت أن ما أريد وضعه في كتاب من الأفضل أن ألبسه قالب الروائي لينجح، أو على الأقل ليصل سلساً سهلاً شائعاً إلى الناس"<sup>(٢)</sup>، أما مريم في رواية عيون الثعالب فينم موقفها عن موقف إدراكي متجاوز لقيمة الكتابة وتحديداً كتابة القصة على اعتبار أنها قاصة وتجذبها فنية السرد لإعلان التحدي ثقةً فيه وفي إمكاناته، هاهي تتخذ القص سلاحاً لتزالها مع علي، فتقول:

"كنت أكتب وأكتب فقط لأكبر ويراني نجمة، كان لابد أن أكون مضيئة وكبيرة، وأجيد اللعب بالكلمات، ليراني ويسمح لي أن أعلقه في سقف غرفتي حين يخذلني الممكن، ويجابهني النثريون"<sup>(٣)</sup>.

نزعم أن فكرة (الرواية/ الحيلة) رؤية تكتسب جدتها في هذه الدراسة تحديداً من تقاطعها مع ما عُرف في الدرس النقدي بـ الميثاق<sup>(٤)</sup> أي قص القص، أو

(١) كتاب المتعبين، ص ١١٧.

(٢) كتاب المتعبين، ص ١٠٧.

(٣) عيون الثعالب، ص ٢٦.

(٤) حظي هذا المصطلح باجتهادات كثيرة في سياق التعريف بفحواه ومن هذه التعريفات على سبيل التمثيل لا الحصر نورد ما يلي:

(أ) - تعريف ويليام غاز Williams Gas الذي تشير معظم الدراسات إلى ريادته في سك هذا المصطلح في مقالة

بحسب تعريف انغركريستنسن Inger Christensen تلك التقنية التي تسهم في طرح "أسئلة جوهرية تهم أي روائي، كفهما السارد دوره ودور الفن والقارئ" (١). وهو ما يبرر إدراج النقد لهذا الصنف من التقنيات تحت قائمة تقنيات التجريب، ووصفها تحت مسمى الرواية الواصفة، التي توجه إليها الروائيون من باب التجريب تجاوزاً للأنماط الروائية الجاهزة وخرقاً لمواصفاتها، والرواية الواصفة هي نزوع النص الروائي إلى لفت الانتباه إلى ذاته والإحالة على نفسه بوصفه مغامرة كتابة أكثر مما هو كتابة مغامرة (٢)، وبالنظر إلى الأثر الجلي لمثل هذا المنحى على الخطاب لم نبقه في مجال التجريب فحسب، بل فسرناه بأنه شكل من أشكال الحيل المسهم في تمرير خطاب ما، وفي أقل تقدير اتنا له خطاب خارق للحدود بين التمثيل الروائي والواقع المرجعي، وما لهذا الخرق من تداعيات دلالية عديدة.

الميتاقص يتلخص في تناول الروائيين لقضايا الإبداع الروائي في ثنائياتهم الإبداعي بخلقهم "قصاً يحلل - بانعكاسية - العمليات الإبداعية الخاصة بهم" (٣)، والنتيجة المستقاة من فعلهم هذا أن يصبح الروائي أو الروائية على وعي بذواتهم

---

له بعنوان "الفلسفة وشكل القص"، وقد نشرت في كتابه القص وصور الحياة عام ١٩٧٠م، وفيه عرف الميتاقص بأنه "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه كونه صنعة، لي طرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع". (ب) - تعريف باتريشيا Patricia، وفيه تقول "مصطلح أسبغ على الكتابة القصصية الواعية ذاتها، التي تجذب الانتباه تنظيمياً نحو وضعيتها كونها صنعة كي تطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع". (ج) - تعريف روبرت شولز وملخصه أن "الميتاقص هو كل توجهات النقد في العملية القصصية ذاتها..". (د) - تعريف ديفيد لوج: "الميتاقص هو قص القص.. أي الروايات والقصص التي توجه الانتباه نحو وضعيتها القصصية وإجراءاتها التعبيرية". (هـ) - من المترادفات التي سكها الدارسون للميتاقص مصطلح السرد النارسي ووضعت الباحثة ليندا هتشيون وعرفته "بالقص الذي يحوي في ذاته تعليقاً على هويته السردية أو هويته اللسانية أو على الهويتين معاً" (العوامل الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، الصفحات ٢٥/٢٦/٢٧/٢٨).

(١) المرجع السابق، ص ٣٦.

(٢) عبد المجيد البحري، مرايا القص - بحث في السرد النرجسي، صفاقس - قرطاج للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ١١.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٧.



القاصة، فلا يقدمون للقارئ "قصاً فحسب بل رؤية ناقدة مستمدة من وعي الميثاقاص بالمسائل النظرية التي ينبني وفقها القص"<sup>(١)</sup>.

يرى البعض بأن المرأة أشد عوزاً إلى التلميح وفنون التمرير بالنظر إلى معيار التسامح في نظرية التلقي، فبوصف هذه النظرية محفلاً سوسيوثقافياً، فالمتلقي بصورة عامة متسامح مع ما يكتبه الرجل ومرتاب، بل هو شديد الارتياح مع ما تكتبه المرأة، وبيحثنا عن تفسير مقابل سنجد من الناحية السيكيولوجية أن الرجل ادعائي أكثر من اللزوم، بينما المرأة لأسباب معلومة ومجهولة متكئة حول ما يرتبط بأنوثتها وكبريائها مهما بلغت درجة بوحها"<sup>(٢)</sup>.

تلك الشؤون إذا ما اجتمعت كفيلة بدفع المرأة لتوخي السلامة وإن تمردت وعبثت وتحررت، فهي لا محالة باحثة عن صيغ للمناورة تدبر بها إكراهات وضعها ووضع كتابتها، وتشكل - إجمالاً - بصمة خاصة تقيمها على ما تمتلكه من طاقات وإمكانات، كأسرار وطاقات جسدها، وكوضعيتها الاجتماعية الخاصة، أو ابتكار وسائل تغييره، لتصبح حيلها السردية ذات الطابع الأنثوي أفقاً جديداً لمشروع يحقق الأنوثة كقيمة إبداعية توازي وتمثل أو تنافس الفحولة.

ونضيف بأن فنون التمرير والحيل السردية التي لجأت إليها الكاتبة السعودية تحديداً. وتبعاً لوضعيتها الاجتماعية الخاصة - على جانب كبير من الارتباط بطبيعتها الأنثوية وإن تنوعت وتعددت أشكالها ومساحات استثمارها، لكنها برغم التنوع تتبع الآلية ذاتها بحيث "تتلون الحيلة فتتخذ أشكالاً مختلفة، وتقضي بأن ندس المعلومة الجديدة موارد بوساطة المحتويات المقررة متظاهرين بأننا نخبر المحاور أمراً مغايراً، متحرزين هكذا خلف متراس الفضيلة"<sup>(٣)</sup>.

(١) مرايا القص، مرجع سابق، ص ٣٥.

(٢) مرايا القص، مرجع سابق، ص ٦٥.

(٣) المضمرة، مرجع سابق، ص ٥١٠.

ما يلفت النظر حقاً في إفادة الكاتبة السعودية هو ما توصلت إليه الدراسة في معرض تصنيفها لتوجهات الخطاب الراهن والتي خصصنا لاستعراضها الفصل الثاني من هذا الباب فكان أن وقفنا على توجه خطابي يقوم على جعل الرواية برمتها حيلة بأخذها إلى مساحة محايدة، أو مسالمة، بعيدة عن الصدام مع المجتمع، ولكنها في الوقت نفسه تخفي في ثنايا خطابها أيديولوجياتها الخاصة، واحتجاجها الضمني، مع الاحتفاظ بحقها في خلق توجهها القائم على فن الحيلة عبر إخفاء هوية أو المكان أو أسطره الأحداث أو إلغاز اللغة.. وهكذا، وهو بحق ما يتبناه الباحث هنا في توظيف فن الرواية من قبل الكاتبات كحيلة فنية تستمد من قوة جاذبيتها شرعية التوظيف، وهو ما سنتوجه للتدليل عليه بأكثر من نموذج من منتج هذه المرحلة.

لننطلق من مفهوم الرواية وتعريف خطاب المرحلة لها، "فالإبداع الروائي لا يتفقق عن خلق شخصيات روائية متخيلة بل هو لا يتكئ على سرد قصة الإنسان الحقيقية الماثلة في شقاء البشرية بأسرها، إنه ترانيم عظيمة عن الإنسان ومغزى حياته عن نزولنا من الجنة، وعن إمكانية الصعود إليها مجرداً، عن جذوة الخير وعن فتيلة الشر في قلوبنا، عن الحرية تلك التي فطرنا عليها الله، وعن العبودية تلك التي أرادها لنا أبناء جلدتنا"<sup>(١)</sup>.

لم تكتفِ مي خالد العتيبي لوضع التنظير السابق لفن الرواية بل سعت لتجسيد هذا الفهم عملياً كاستعارة فكرة الراوي العليم واتخاذ قناعاً لها تحت مسمى الروح العارفة من أجل استثمار ما تتيحه هذه التقنية من مساحة تعبير مفتوحة، حتى أنها سعت من خلالها لإعادة فلسفة الأشياء من وجهة نظر الكاتب الخاصة، فاعتمد فكرة الروح العارفة كسمة مشتركة في سردياتها، بغية أن توفر لخطابها روح الحكيم والمتبصر الذي يرى أبعد من الآخرين، ويحدث بالمستقبل

(١) كتاب المتعبين، ص ١٠٨.



كما تراه الناقدة فاطمة الوهيبي، وتزيد على ذلك بعدها توظيف هذه الروح أمراً نابعاً من إيمان الكاتبة العميق بدوره في السرد الذي يجيء لتأكيد معرفتين: معرفة روحية شبه صوفية ومعرفة جمالية.

أما التوظيف الحيلي لهذه الروح فيتجلى في تنصيبها "قائدة توجه دون زعيق أو مباشرة للمطالبة بالحرية والانعتاق والتحقيق، وتمثل رمزياً روحاً حامية للأمل والمستقبل وقيم الجمال والحق والخير"<sup>(١)</sup>.

وجدنا الروح العارفة تضطلع بمهمة التعبير عن كل متعب على وجه الأرض، وفلسفة المسلمات كالموت والإيمان بالله، ومفهوم الحرية وخلافه، بل إنها لا تتوانى في وضع المسببات لقضايا معاصرة كالازدحام الشديد الذي تشهده وتعيشه مدينة الرياض حالياً، فمرده في فلسفتها إلى خطأ هندسي ارتكبه اليوناني دسيكياس الذي خططها على صورة لعبة شطرنج وقسمها إلى مربعات متناظرة، وهي بالحيله أيضاً. تفتح ملف السود بوصفهم أناساً متعبين نتيجة النظرة الدونية للونهم .. وهكذا دواليك.

كل هذا يبرره وجود الراوي العليم الذي تخيرته الكاتبة وتوجته سارداً للرواية، وهي رخصة أتاحتها الرواية لمريديها كونها تتيح للكاتب حرية تامة في اختيار زاوية رؤيته ووجهة نظره، وهذه الرواية تنتظمها زاوية رؤية وهي إن أدركت خارجية من مميزات أن يكون فيها الراوي عليمًا بكل شيء.

المبئر في فن الرواية صور من صور قدرتها على شحذ موضوعات الحياة بأسرها، فهي تمنحه حرية القول والحركة، ومن أنواعه الراوي العليم أو "الروح

(١) فاطمة الوهيبي، الروح العارفة بين لغة الجسد وجسد اللغة - مقارنة لهوية النص في القصص القصيرة لمي العتيبي، ملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية من ٥ حتى ٧/١١/١٤٢٩هـ، القصيم - نادي القصيم الأدبي، ص ١.

العارفة حكيمة وبصيرة كما وصفوها لي"<sup>(١)</sup>، وبالتالي فهو قوة ضاربة في المعرفة والحكمة والإحاطة بالأشياء، فلما لا تكون الشخص لعبة الكاتبة لتبني عوالمهم المتخيلة وتبتكرهم كيفما تشاء! بل تقرر مصيرهم في البقاء أو الفناء:

" يمر أشخاص أحياناً كثيرة بحياة الأديب ويتركون بصمة قوية عنده وتلتصق وجوههم بجدار ذاكرته فيسكب أرواحهم على الورق حتى تكف أشباحهم عن الظهور ليلاً في مخدعه وإقلاق نومه، يقولون إن الكتابة عملية قتل يومية يتخلص منها الأديب من كل الشخصيات التي يريد بيعها في مزاد علني"<sup>(٢)</sup>، وهذا مثال يعني أن استحضار الشخص وتشيكل ايديولوجياتهم ومصائرهم ملك بيد الكاتب، الذي "يشخص متكلماً هو منتج للاستيتيقا، يكشف عن عقيدته موضوعاً على المحك داخل الرواية"<sup>(٣)</sup>.

وإمعاناً من مي خالد العتيبي في تخليق الحيل السردية عبر فن الرواية وجدناها تفيد من الميثاق بوضع مسمى خاصاً لروايتها يتسق ورؤية خطابها المتهمك الساخر المماحك، تسمى الرواية عبر تقنية الميثاق: المخرج، أي أن كل ما أوردته ساردتها - الروح العارفة - من شطحات فكرية أو من مصادمات عنيفة أو نقد جارج أو حتى تهكم على الرموز وغير ذلك تخرجه عبر فكرة أنها مجرد رواية فحسب، نقراً: "لا يحق لك السؤال بما أني أجبت عن ذلك في مقدمة القصة تحت عنوان مخرج"<sup>(٤)</sup>، ويتمثل هذا المخرج في أن موت شخصها "لم يكن خياراً حكاياً لكاتب مبتدئ مثلي لكنها الصدفة المجردة هي التي أنشأت هذه الحكاية"<sup>(٥)</sup>.

بعد هذا كله فالرواية لم تزل قادرة على المراوغة حتى على مستوى الأجناس

(١) كتاب المتعبين، ص ١١٣.

(٢) الكتابة النسائية - محكي الأنا، محكي الحياة، مرجع سابق، ص ٣٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٧.

(٤) كتاب المتعبين، ص ١١٣.

(٥) كتاب المتعبين، ص ٥.



الأدبية وهو ما يحيلها إلى ذلك الكائن غير المكتمل نظير قابليته الكبيرة للإتحاد مع كل أجناس الأدب وفنونه، وقد تمثلت العتيبي كاتبة رواية كتاب المتعبين هذه القضية خير تمثل حين راوغت القارئ بإيهامه بحقيقة ما كتبه له في كتاب المتعبين، هل هو حقاً رواية؟ أم هو شكل آخر أوجدته للتملص من قبضة الجنس الأدبي وحدوده؟ فتعبر قائلة: "أفلا يحق لي قبل أن أختتم الحديث بأن أعرض أناي للمساءلة؟"

- على سبيل المثال لا الحصر، ما المبرر لانحيازي الواضح للمشاهد البائسة؟

- هذه المشاهد ليست من عنديات نفسي الأمارة بالبؤس! إنها جوانب النفس المظلمة، ثم إنهم هم الذين كانوا يلعبون (بلوت) وليس أنا، فأنا بالكاد أعرف قوانين لعبة (السوليتير) المبرمجة على ذاكرة جهازني! كما أنه لا يحق لك السؤال بما أنني أجبت عن ذلك في مقدمة القصة تحت عنوان: مخرج.

- هل أزعـم أن ما كتبه الآن ينتظم تحت جنس الرواية؟<sup>(١)</sup>

وتضيف بثقة عالية: "ولماذا لا أزعـم لربما يفتقد أسلوبني لتقنيات حديثة في السرد الروائي مثل: (فلاش باك، ديالوج، مونولوج...) لكن كل ما أستطيع زعمه هنا هو أن الحياة في السماء أقل تعقيداً مما تظن"<sup>(٢)</sup>، ومثل هذا الخطاب يجعل من الرواية مدخلاً لرفض كل سائد وثابت، ويفيد من كل فرصة سانحة لإعادة السؤال وخلق القلق من حوله، كمرونة الفن الروائي التي أوحى وأعطت العتيبي هذا الحق بالزعم أن ما تكتبه رواية أو خلاف ذلك، كما منحها فرصة لإعادة أسئلة أكثر تماساً مع الواقع ومسلماته، وهي إن جعلت المماحكة قناة لطرح هذه الأسئلة الحيوية فلا مناص من أنها تدرك خطورة ما تعيد طرحه عبر هذه الحيل.

نموذج آخر بوسعنا مقارنة الكتابة الحيلة فيه هو نموذج عيون الثعالب التي

(١) كتاب المتعبين، ص ١١٣.

(٢) كتاب المتعبين، ص ١١٣.

تقدم مريم ككاتبة قصصية، اكتشفت قدرة الكتابة على خلق حالة تمرد أنثوية خارقة للعادة، حيث تبدأ هذه الرحلة بوضع استفاهمين تقريريين:

"ما اللغة إن لم تكن فخاخاً وما الكتابة إن لم تكن تفاحة محرمة!"<sup>(١)</sup>، وتواصل مريم الرحلة عبر سلاح الكتابة لتقارع به الرجل المثقف والساحة الثقافية والمجتمع بأسره، فتقول: "كتبت وكتبت حتى أنزع ذلك العود، ذلك الألم، مذ ذاك نمت أحرفي في الورق، تركتها تنمو واخترت قمة توازي قمته، كتبت له وعنه، وفي كل نص أكتبه كنت أشعر بذلك العود ينزف دهشة، تعجب كل الذين يقرؤوني ويقولون (إنها تكبر بشكل سريع هذه الفتاة)"<sup>(٢)</sup>.

نلاحظ كيف تتمرس الأنثى في مشوار وعيها بالكتابة، وكيف تكبر وتكبر حتى أنها لا تتردد في إعلان تمرد لها على الكتابة التقليدية وتحطيم صنمها كما تفعل مريم في توثيق منشور علي التحريضي الذي قال فيه: "أيها الأدباء كونوا غامضين، اللعنة على الوضوح وعلى الثلج الأبيض، يجب أن نكتب أنفسنا دون أن نضع في أذهاننا قارئاً لا يفرق بين الحقيقة والمجاز"<sup>(٣)</sup>.

وتتجسد الكتابة الحيلة بشكل ناصع وجلي في هذه الرواية في شخصية الكاتبة ندى التي وإن انحرفت بسلاح الكتابة إلى مستوى لا أخلاقي، حين استثمارتها لتقايض بها الرجال المثقفين بأنوثتها<sup>(٤)</sup>، نقول بأنه رغم هذا الموقف المخزي من مثقفة كندی، ما تزال الكتابة فعلاً ذات قيمة وحضور وتأثير، فبالكتابة تقدم الأنثى نصاً مغوياً مثيراً، الكتابة هي الفخ كما تسميها الرواية وإن شئت فهي - في مفهومها - هوية الأنثى<sup>(٥)</sup>.

(١) عيون الثعالب، ص ٢٢.

(٢) عيون الثعالب، ص ٢٦.

(٣) عيون الثعالب، ص ١٢٨.

(٤) تقول ندى لمريم "المشكلة أن كل المثقفين نصوص رديئة، نصوص مستهلكة ومليئة بالثقوب، نصوص مستذئبة، .. لذلك كنت أقايضهم بكتابتي، تريد الأنثى في داخلي غازل نصي بكتابة تصعد به.." (عيون الثعالب، ص ١٧٢).

(٥) تقول مريم لندى "أفهمك ندى، اهتمي بنصك، نصك هو هويتك وليس سعيد" (عيون الثعالب، ص ١٧٢).



قس على هذا المنوال خطاب كم كبير من النماذج الروائية وضعت الكتابة حيلة فنية يمكن للمرأة الإفادة من إمكاناتها الهائلة: فهناك رواية الآخرون والوارفة وبنات الرياض وهند والعسكر، فجميعها جاء مؤكداً لهذا التوجه، وهي روايات انتهت إلى نتائج جيدة في توظيف الكتابة كحيلة إلا أننا نعثر لهذه الصورة الواعية بدور الكتابة صورة نقیضة في المرحلة نفسها، صورة اتسقت مع التوظيف الواعي للكتابة في فهمها لدور الكتابة الروائية وخطورتها، بيد أنها ناقضتها فيما هو أهم، ونعني بالأهم النتائج التي انتهت إليها عند اتخاذها الكتابة الروائية ناقلاً لخطابها كأنثى، حيث شطحت في توظيفها إلى وعي رديء وفهم حضيض ومقول سطحي مندفع، فضلاً عن لغة ركيك ومجرد رؤى لا ترتقي لمستوى الفلسفة العميقة، وقد تمثل لهذه الروايات بـ نساء المنكر والأوبة والقران المقدس وسعوديات، فعلى الرغم من موقفنا هذا نصر على أن نبقي المجموعتين في حكم نقدي واحد من حيث انتماؤها إلى دائرة الحيلة في موقف المرأة من الكتابة.

## . الحيلة الثانية . حيلة الجسد الأنثوي

بداية، بوسعنا التأكيد على حضور الجسد الأنثوي في هذه المرحلة كخيار استراتيجي اتفق الخطاب الروائي الراهن على الالتفاف من حوله في معظم نماذجه، وهي صورة تتكامل ومنظور الدراسة بدفعها لتأكيد فكرة الجسد الأنثوي بوصفه حيلة تحمل خطابها الخاص، ركبت غمارها نتيجة عدّة دوافع، نحسبها لفتت المرأة إلى إمكانات جسدها الأنثوي؛ وعلى رأسها موقف الذكور من هذا الجسد! وهذا بحد ذاته لأحد الدوافع الرئيسية، نظير نزوع الرجال إلى اختزالها فيه، "وطمس شخصيتها وإقصائها، لذلك فهي لم تتوان عن تغذية عوامل خفية لمقاومة ذلك الإقصاء، ومن ذلك: السلوك الجسدي الاستعراضي الذي يهدف إلى لفت الأنظار كمعادل لغياب التوازن الذي يشعر به"<sup>(١)</sup>.

إن إصرار المرأة على اللعب مع الذكور بطاقات جسدها المثيرة عادة فيما يزعم أحد الباحثين إلى ترسخ "ثقافة تراتبية توقّر القيم البطركية وتقدها فليس أمام المرأة إلا الانخراط في دور يؤدي إلى لفت الأنظار إليها، وخير إشارة تلوّح بها جسدها، فسيكيولوجية المهور تتوزع إلى انتزاع إعجاب الآخر.. وإنتاج صورة إغرائية للذات بهدف النظر ونيل الإعجاب"<sup>(٢)</sup>، وهو ما يعلل سخاء السرد الأنثوي في الإكثار من أوصاف الجسد وجمالياته.

بهذا فإن هذه الحيلة لم تكتسب شرعية وجودها في هذا الخطاب اعتباطاً، بل بما لها من مؤشرات ودلائل وبراهين ومحفزات وضعها الخطاب في طريقنا، والتي نجد في استعراضها غاية ما نسعى لتأكيد، ولنوجزها في مسوغات سبعة:

(١) الستائر المخملية، مرجع سابق، ص ١٨٩ .

(٢) المرجع السابق، ص ١٨٩ .



### المسوغ الأول - الجسد الأنثوي المراوغ:

في لحظة تاريخية مفصلية متحولة تكشف لأنثى هذا الخطاب أن ثمة جسد بمعيتها يحمل في ظاهره البراءة والجمال مخبوءة بين ثناياه قدرة خارقة للمراوغة، وقد هيأت له هذه الوضعية ثغرة وسمته بها ثقافة المجتمع السائدة التي قرنت جسد المرأة بقائمة طويلة من المغريات فجسدها مكنم اللذة والفتنة والجمال والعذوبة والرقرة، حتى عرف جسدها ثقافياً "بوصفهم معرضاً بلاغياً تمارس فيه الثقافة مهاراتها الإبداعية اللغوية"<sup>(١)</sup>، ولا غرابة أن تستحث أنثى هذا الخطاب الآخرين للكتابة على هذا الجسد المهياً للكتابة أصلاً، جسد هو بمثابة الصفحة البيضاء تكتب الثقافة عليه وتحفر وتنقش ما تشاء، على الرغم من تحجيم الأعراف والتقاليد والتشريعات له، تُفرض عليه الوصاية، وتسلبه حق تقرير مصيره حتى صار قتاة و"حاملاً وناقلاً ومبلغاً لكل هذه التمثيلات البلاغية"<sup>(٢)</sup>، ونحسب أن قبول الجسد الأنثوي لكل هذه الممارسات مسوغ رئيس في إمكانية استثماره كحيلة في السرد، تقول صبا واثقة من قدرة جسدها على تلقي الكتابة، أي كتابة:

"ارسمي على جسدي، فوق جلدي مباشرة، لا مسافات ولا عوازل، ارسمي بألوانك كلها، بأصابعك كلها، ارسمي على جسدي وكأنني آخر لوحاتك على الإطلاق"<sup>(٣)</sup>.

### المسوغ الثاني - امتلاكه اللغة الخاصة به:

لامتلاكه قابلية تلقي الكتابة هو أيضاً يمتلك قدرة على التعبير حتى أصبحت له لغته الخاصة، لغة هيأت لهذا الجسد الأنثوي إمكانية "التفاهم والتناغم والانسجام ومد جسور العناق الحسي والتماس الجسدي"<sup>(٤)</sup>، وإن من

(١) عبدالله الغدامي، ثقافة الوهم، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٠م، ص ٧٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٢.

(٣) الآخرون، ص ٢١٢.

(٤) الستائر المخملية، مرجع سابق، ص ١٧٧.

أهم سمات هذه اللغة قدرتها على التحرر من القيد لحظة الانطلاق، فهي شبيهة بلغة الأحلام والأساطير الموصوفة بالتحرر من الاشتراطات والقوانين.

وكما خلقت لغة الأساطير قاموس رموزها خلقت لغة الجسد الأنثوي قاموسها الخاص، المتشكل من مجموعة الإيماءات والإيحاءات والحركات والسكنات والتموجات التي يقوم الجسد بأدائها فيفهمها الناس جميعهم، وكأنها لغة تواطأ البشر على فهمها دون وسيط مما يضيف عليها شمولية في الدلالات وقوة في التعبير. توظف المرأة هذه الرموز وتلعب على أوتارها كثيراً بشتى أساليب التمويه، فتعطي عناية خاصة لفتحات جسدها: عينها فمها، لحظتها تتولد لدى الرجل حساسية خاصة نحو هذه الرموز فتهاجمه من حيث لا يمكنه المقاومة، مركزة على أشد الأماكن إثارة في جغرافيتها الجسدية وكأنها بهذا الصنيع تعكس المعادلة وتغير استراتيجية اللعب، فبدلاً من أن يصير جسدها تابعا للرجل ومنقاداً وراءه. يصبح الرجل بفعل حبائل إغراءاتها تابعا لهذا الجسد.

### المسوغ الثالث. التضخم النرجسي لديها:

التضخم النرجسي<sup>(١)</sup> لدى المرأة ونعني به تمركز الذات الأنثوية حول ذاتها فحسب، وهو تضخم نابع عن القيمة المثلثة<sup>(٢)</sup> التي يسبغها الرجل والمجتمع على جسد المرأة لتكتشف بأنها. خصوصاً. مرغوب فيها، مما يشعرها بالرضا الذاتي في مقابل وضعية القهر والحرمان والاستلاب التي تعيشها واقعاً، عوضاً عن القيمة المتجسدة في تعويضها بالجرأة على حرمان الرجل جنسياً، لثقتها بامتلاك شيئاً

(١) النرجسية نفسياً تعني تركيز كل نزوة الحب في الذات بشكل يمنعها عن رؤية ما عداها، يسجنها في حدودها في حالة من الفتنة والإعجاب ويؤدي إلى موتها بالتالي، نظراً لحرمانها العلاقة والتفاعل مع الغير باعتبارهما أساس كل وجود وكل تحقيق ذات " (انظر: التخلف الاجتماعي، مرجع سابق، ص ٢٤٣).

(٢) المثلثة هي: رفع إنسان أو موضوع إلى مرتبة المثل الأعلى وتنزيهه من الشوائب والنقائص في حالة من تضخيم قيمته وأهميته وجاذبيته بالنسبة للشخص الذي وضعه في هذا المقام " (انظر: المرجع السابق، ص ٢٥٠).



ثمينا، بوسعها منعه عن الرجل، وبوسعها جذبه إليها من خلال الأمل الذي تثيره في نفسه<sup>(١)</sup>، وهي حيلة قميئة بإرضائها نفساً وجسداً على اعتبار أن تحقق الإعجاب بها وبمفاتها يزيد من رصيد ثقته بنفسها وهو ما تقربه إحداهن قائلة: "نحن الفتيات .. تسعدنا نظرات الإعجاب وتزيد من رصيد الثقة بالنفس، نتلقفها بكل شغف كحلاوة الأطفال في يوم العيد"<sup>(٢)</sup>.

كلما تحققت تلك النتائج المرضية للمرأة تصاعد وعيها بمدى تأثير السحر الأنثوي على الجنس الآخر، بل وجدناها على علم "أن في نشوة الانتصاب تفشل كل محاولات الرجال حتى في عقد هدنة لتأجيل الهزيمة، فالنساء عادة في هذه المواقف لا يقبلن المساومات ولا بالصلح، لأن تلك اللحظات هي الفريدة التي تشعرهن بذاتهن وقد استهن في الزمانات القديمة وبسلطتهن على الرجال حتى الفحول منهم... وأن الرجال حتماً في دقائق إن لم يكن لحظات يسلمون مجمل أملاكهم وجوارحهم للنساء برضا وطواعية، وحينها تحقق النساء الفوز والانتصار عليهم مثل كل مرة"<sup>(٣)</sup>.

هذه المفاهيم التي ثقفتها المرأة وأدركت مدى تأثيرها بلورت فكرة اللعبة بالجسد، لعبة الإغراء الأنثوية التي اعتبرها سعيد بنكراد شرطاً من شروط الجسد الأنثوي ف"الإغراء لا يكون إلا أنثوياً، وهكذا ففي مقابل كلية الجسد الرجولي

يركز السرد على جزئية الجسد النسائي: إن المرأة نهد وساق وعينان فيهما شبق وحنان ونتوءات صدر وخصر، تبرز رشاقة الجسد، في حين لا شيء يفري في الرجل سوى فحولته"<sup>(٤)</sup>، وهي موازنة بين الطرفين، تنتصر فيها المرأة بما تمتلكه من جمال جسدي يكسبها "مشروعية لتأسيس هوية الأنثى التي تجد شكلها النهائي

(١) المرجع السابق، ص ٢٢٤.

(٢) ثمن الشوكلاتة، ص ٨.

(٣) طيف الحلاج، القرآن المقدس، القاهرة - دار ليلي، ط ١، ٢٠٠٥م، ص ٨١، ٨٢.

(٤) سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا، الرباط - دار الأمان، ط ١، ١٩٩٦م، ص ١٣٦.

في الإغراء، لأن المرأة التي لا تستطيع أن تغري، تعيش وجودها خارج ذاتها وبشكل عديمي<sup>(١)</sup>، ولا تتمكن من النيل من بلوغ نشوة الانتصار على الرجل.

الواقع أن فكرة ك التضخم النرجسي الطافح لدى المرأة أعاد إليها ثققتها بحيل جسدها حين تتقدم إلى خصومها كما في الأمثلة السابقة، وكما في المثال الذي تقدمه مريم حين قررت منازلة علي في رواية عيون الثعالب<sup>(٢)</sup>، أنها على أتم الثقة بما لديها من سلاح لا يملك الرجل حيااله سوى رفع راية الاستسلام وإعلان الهزيمة بيد أن هذه المعركة قابلة لأن تبدأ من جديد، فقد أدركت الأنثى من هذه التجربة أن هزيمة الرجل هزيمة مؤقتة، فالرجل - قادر على العودة إلى سابق جبروته وتسلطه بعد أن يطلب الهدنة لأخذ ما يريد من متعة هذا الجسد، ونظراً لترسخ هذه القناعة في الوعي الجمعي الأنثوي تتجه الأنثى عبر السرد إلى تدعيم حيلة الجسد بأقنعة مساندة هي في ظننا إخفاء لخوفها من الفشل وهذا الخوف والتوجس هو مسوغها الرابع لاستخدام جسدها حيلة.

#### المسوغ الرابع - القدرة على ارتداء الأقنعة :

وهي فكرة تتبناها الدراسة من منطلق ما يسمى في علم الإنسان بـ أنثروبولوجيا الجسد، أي أن الجسد لا يكتفي بالحال الذي خلقه الله عليه، بل يتجاوزها عبر تطوير نطاق آليات عمليات التجميل التي هي في ظن المرأة من الأساليب الديناميكية، به يتحول جسدها البشري الطبيعي إلى ظاهرة ثقافية، عبر طرق عديدة تنفذ بها هذه العملية فتشتمل على تغيرات مؤقتة من مثل ارتداء الزين والتزين وتصفيف الشعر وتلوين الجسد... إلخ<sup>(٣)</sup>، وهي أمثلة لا حصر لها ولا عد في روايات المرحلة الراهنة تحديداً.

(١) النسوية في الثقافة والإبداع، مرجع سابق، ص ١٦٠.

(٢) تقول "ابتدعت للمرأة قناعاً رمادياً غطيت به ملامح وجهها وبقي جسدها ضاحكاً بالحياة والشعر" (عيون الثعالب، ص ٧٥).

(٣) شارلوت سيمور - سميث، موسوعة علم الإنسان - المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري، القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، ١٩٩٨ م، ص ١٣٥.



نعم، فكثيراً ما يرتدي جسد هذا الخطاب أقنعة اجتماعية بغرض الإمعان في التجميل، فيعتني الأفراد بأجسادهم من أجل أن يعطوا انطباعاً معيناً للآخرين بالتركيز على الخصائص الجسدية اللعوبة المتغيرة وغير المحدودة وقد توصلت الدراسات في هذه الآلية إلى تفسيرين، يرى الأول "أن المظهر الجسدي يشكل جلدًا ثانياً وسيطاً لأجسادنا البيولوجية مشحوناً بالرموز"<sup>(١)</sup>، ويرى الثاني أن "المظهر مبني ومتدبر بحذر من قبل فرد متمرس في العرض، يخطط مجموعة من الهويات للآخرين بما يتناسب مع حاجات الموقف الاجتماعي"<sup>(٢)</sup>، والجسد في كلتا الحالتين يصبح وسيلة فاعلة لتشكيل وتكريس وإعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية الحديثة.

اللافت للنظر في تتبع الدراسة لمثل هذه الأقنعة في الخطاب الروائي الراهن تلك المساحة الكبيرة التي تبوأتها طرق التقنع لتجميل الجسد وجعله أكثر غواية وفتنة، حتى أضحت بمثابة السمة الفنية المشتركة في نماذجه وبنات ثقافة أنثوية ضاربة في الحضور كما بات تأملنا لها لازماً، باعتبارها مجموعة أقنعة توظفها الأنثى إمعاناً في استثمارها كحيلة، ينتقل من خلالها الجسد من حالة القبح إلى الجمال الفاتن، ومن عهره وانحلاله إلى قمة الفضيلة والخلق، ومن الضعف والانكسار إلى القوة والمواجهة .. وهكذا.

عشرة مواضع حسب إحصاء الدراسة يخصصها خطاب عيون الثعالب لمسألة القناع الجسدي، فهناك التي "ابتدعت للمرأة قناعاً رمادياً، غطيت به ملامح وجهها"<sup>(٣)</sup>، وهناك التي حين تحاصرها أحاديث الجنة والنار تتخذ الدموع قناعاً: "أبكي هذا الافتتان الذي أخوضه، هذه الأقنعة التي ارتديها بانتظام

(١) الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٢٨٤ .

(٢) المرجع السابق، ص ٢٥٨ .

(٣) عيون الثعالب، ص ٧٥ .

مدان<sup>(١)</sup> وتضيف: "قناع لصباح المصلى، قناع لصالة مشاعل المختلطة، وقناع ليوسف، والقناع الأكثر رهبة الذي ارتدي في شقة علي"<sup>(٢)</sup>، إن هذا الكم الهائل من الأقنعة جديرة بالارتداء لأنها قادرة على تضليل الآخرين عن الوجه الحقيقي الذي يخفيه:

"كمنيرة التي التقيها دائماً في المصلى وتأنس بالحديث إليّ، وهي لا تعرف أي أقنعة ارتدي عندما اتركها"<sup>(٣)</sup>، ليصير القناع في لحظة ما انسحاباً من الآخرين، حين يسهم في تميع الملامح الحقيقية للمرأة كما فعلت بطلة الآخرون أيضاً:

"أضع قناعاً هلامياً وأشعر في الانسحاب من بين الآخرين بلا تعابير محددة... كنت أجيد تغليف وجهي بقناع حيادي ومبهم، بحيث لا يستطيع أحد أن يستشف كنهه إلا بمشيئتي"<sup>(٤)</sup>، وهو أمر بات ملموساً في مقولات هذا الخطاب حتى بات التصريح بأهمية الأقنعة التي ترتديها الأنثى وقائع لغوية متحققة كما أشرنا.

نقرأ مثلاً. الدعوة الصريحة التي تتقدم بها أنثى رواية أجنحة مغتربة لضرورة ارتداء القناع المناسب في الوقت المناسب:

"ارتد ما شئت من الأقنعة، واختر الملائم منها في كل مناسبة من مناسباتك حتى على فراش الزوجية، متوفرة هي بكل الألوان، فوق مشاجب كل بيت قريبة هي منك كلما حانت لحظة خروجك إلى العالم"<sup>(٥)</sup>، وهي مقولة توحى بتمرس أنثوي الطابع في هذا المضمار تحديداً، حتى ظنناها أقنعة معلقة في دواليب ملابس كل النساء وكلما أرادت التقاء الآخرين أخذت من هذه الأقنعة المعلقة المناسب منها.

(١) عيون الثعالب، ص ٢٠٢.

(٢) عيون الثعالب، ص ٢٠٢.

(٣) عيون الثعالب، ص ٢٠٤.

(٤) الآخرون، ص ٩٩.

(٥) أجنحة مغتربة، ص ٨١.



وهنا نتساءل هل يصدق وفق هذه الدلائل المعلنة في سرد هذا الخطاب ما ذهب إليه جاك دريدا في معرض حديثه عن علاقة المرأة بالتناقض والحقيقة مؤكداً على أن "المرأة تمتلك قدرة هائلة على تمديد لعبة الاختفاء والتزيين والكذب لأن فنّها العظيم يتمثل في الكذب، وقضيته السامية تتجلى في التظاهر بالجمال"<sup>(١)</sup>.

قد لا تعطي الدراسة إجابة مباشرة عن تساؤل دريدا السابق إلا أنها تؤكد على أن أقنعة لا حصر لها ازدادت المرأة السعودية بأسرارها ثقافة بازدياد مساحة التحديث في المجتمع السعودي وتطوره وانفتاح ثقافة الأنثى تعليمياً ووظيفةً وثقفاً، فاستطاعت الأنثى توظيفها في الحياة وفي الإبداع أيضاً وذلك بما يتواءم ومواقفها، كما لا ننسى تناسبها الكبير مع السمات المرنة القابلة للتحويل في الجسد الأنثوي، وأبرز تلك الأقنعة هو قناع مساحيق التجميل وقناع الأزياء وقناع الرشاقة وقناع العطورات وغير ذلك كثير.

ولنبداً بقناع مساحيق التجميل<sup>(٢)</sup> أولاً، الذي آمنت إيمان الوثاقين بضرورة ارتدائه حين تبدأ اللعبة لتلجأ سريعاً إليها يقيناً بقدرتها على "اضفاء قيمة على قيمة الجسد الحقيقة...، لتشكل حمرة الوجه ومساحيق التجميل بأنواعها رغبة في الخداع والإيهام"<sup>(٣)</sup> وتستثمر أكثر كلما كان الرجل أكثر جاذبية وغواية كجاذبية خالد وحرص ملاك على جذبها إليها بقناع قادر على صرعه كما ورد في خطاب رواية

(١) خطاب السرد، مرجع سابق، ص ٣٤١.

(٢) هناك آراء نقدية تتقاطع مع رؤية الدراسة تلك في شأن مساحيق التجميل وغيرها من الجانب الفني من حيث أن "شكل المرأة هو المعيار الذي سيتيح لها أن تفرز الرجال من غير الرجال، والشكل هو الكيفية الجوهرية التي تحقق بها المرأة ذاتها، لأن الشكل الجمالي في ظل سيادة النظام الأبوي والتصور الجنسوي للعالم هو واسطة استلاب المرأة، وهي عندما تتخذ من المرأة وتسريحة الشعر وأحمر الشفاه وأدوات المكياج والحلي والفساتين والأحذية الذهبية وواجهات المخازن الصارخة رموزاً لانعتاقها فلن نجد مناصاً من القول: إن أدوات استعباد المرأة تتحول بسحر ساحر - أي بإرادة المؤلف ونزولاً عند مقتضيات اللعبة الرمزية - إلى أدوات لتحررها، وهذا ما يعسر على القارئ فهم شخصيتها، وهذا ما يقلص هامش تعاطف القارئ وعلى الأخص القارئة" (انظر: الستائر المخملية، مرجع سابق، ص ٢٤٨).

(٣) لوسي ايريغاري، سيكيولوجية الأنثى، ترجمة علي أسعد، دمشق - دار الخوار، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ١٩٣.

ثمن الشوكولاتة: "تجملت بكل ما أتقن من أساليب التجميل وعقدت صفقات عدة مع أكثر شياطين الأنوثة غواية اهتمت بأدق التفاصيل"<sup>(١)</sup>، وليست هند ببعيدة عن هذا القناع حين التقت عشيقها للمرة الأولى وسط توجس وخوف: "وضعت كحلاً أسوداً وحمرة على شفتي، انتظرت خلف الباب"<sup>(٢)</sup>.

وترتدي ثالثة هذا القناع حتى وإن كانت واثقة بأن بينها وبين الرجل حاجزاً سيمنع اقترابه منها كونها ستلتقيه في أحد مطاعم مدينة الرياض المدججة بالرقابة الصارمة: "أغرقت جسدي بماء العطور التي جلبتها خصيصاً من لندن لعيني رثيف، وما إن انتهيت من الحمام حتى دأبت أدلك هذا الجسم بعطور الحب وكريمات الاسترخاء واتصلت بالكوافيرة كي تأتيني على عجل برغم علمي أن رثيف لن يشم جسدي، ولن يرى شيئاً من شعري في ذلك المطعم المغلق، إلا أنه من تبجيل الحب أن أظهر أمامه هكذا"<sup>(٣)</sup>.

هي تعلم إذن أن جسيم الرجل يتطلب استعداداً مماثلاً، ولن تجدي المساحيق نفعاً إن لم يف جسدها بشروط الرشاقة والانسيابية مما دفعها لإضافة قناع آخر هو الاهتمام بأدق تفاصيل قياسات جسدها وتناسق أعضائه ليمثل ذلك سمة في منظومة ثقافة أنثى هذا الخطاب بجسدها حين جعلت العناية بأبعاده هوساً بحسب تعبير أنثى الآخرون: "أعرف هوس ضي بمقاييس جسدها، كيلو غراماتها ومعايير طعامها كل ماله علاقة بالأرقام وجسدها هو حمى دائمة لديها تتعامل مع جسدها وفق معادلات حسابية صعبة إن لم تكن مستحيلة"<sup>(٤)</sup>.

هي الآن تنهياً لاصطياد فريستها بجسد تلبس بشتى أنواع الأقنعة، ما كان مادياً منها وما كان معنوياً، فقمرة تجمع بين مبيض (الغيلسرين) والليمون لتمنح

(١) ثمن الشوكولاتة، ص ٤٦.

(٢) هند والعسكر، ص ٧٥.

(٣) نساء المنكر، ص ٣٧.

(٤) الآخرون، ص ٢٦٧.



جسدها نعومة ورقة ونضاره، ولا تنسى القناع المعنوي الذي دججتها به والدتها العجوز الخبيرة في معدن الرجال، نظراً لتجربتها الحياتية الطويلة، فهي توصيها بأن تلاعبه لعبة "المرأة الزبدة والرجل الشمس"<sup>(١)</sup> وتؤكد عليها قائلة: "لا تصيري سهلة... التمتع هو السر في إثارة شهوة الرجل"<sup>(٢)</sup>.

تتكامل لعبة الأقتعة لتفي بكل شروط الحيلة فهي تدعيم إدراكها لمفاتيح جسدها بفهم نفسية الرجل وفن السيطرة عليه، وهي دونما شك ثقافة مكتسبة من مرحلة تاريخية طويلة جعلتها تصل إلى درجة الاحترافية أو التمرس:

"اهتممت بأدق التفاصيل واستغنيت عن حمالة الصدر، كانت بلوزتي حريرية، سكرية اللون تلتصق برقة على كل تفاصيل جسدي، وتنورة زرقاء قصيرة تشعر برغبة حقيقية في التخلص من كل ما هو زائد"<sup>(٣)</sup>.

ولا تقل العطورات وروائحها الجذابة حيلة حين ترتديها الأنثى قناعاً، فهي تتلذذ بسكب الروائح الزكية على جسدها، وبخلطاتها العطرية الساحرة القادرة على صفع الرجل، حتى بدت خبيرة في صنع قناعها العطري الخاص<sup>(٤)</sup>، وبدقة لا تضاهيها دقة، مع ملاحظة الثقافة الجديدة التي أنتجتها حداثة المجتمع السعودي بعد أن اذكت في روح الأنثى حب العطور وكيفية استغلالها استغلالاً خاصاً.

#### المسوغ الخامس - الجسد معادل الحرية،

ثمة قناعة تخلقت لدى هذا الخطاب كغيره من الخطابات، لاسيما في الرواية العربية، مفادها أن حرية جسد المرأة هو خير من يمثل حريتها عامة، حتى أننا بتنا على تلازم في الخطاب الروائي بحيث لا يذكر الحرية بمفهومها الشمولي إلا

(١) بنات الرياض، ص ٢١.

(٢) بنات الرياض، ص ٢٠.

(٣) ثمن الشوكلات، ص ٤١.

(٤) تقول مريم "عطرت شعري بعطر (كارثير الأحمر)، عيون الثعالب، ص ٨٩.

بمعينة حرية الجسد وانفلاته من قيد القمع والتسلط ونرى أن قناعة كتلك عززت لدى كتابوكاتبات الخطاب الروائي الراهن الرغبة في الإفادة من الجسد بإعلان تحرره مبطناً بالإعلان عن دور تنويري مفترض يؤديه منتجه، وهو مبدأ مشروع لولا ما لحق ببوصلته من ضياع وشطط، كما سنوضحه لاحقاً في الفصل الثاني من هذا الباب، باتخاذها الجسد توجهاً خطابياً لمرحلتها.

إذن، وبدافع من وعيها بقدرة هذا الجسد على تحريرها فمن الغرابة أن يعمل مثل هذا الخطاب على توظيف هذه الطاقات الجسدية الأنثوية، وبجموح كبير. لهدف "تحرير صاحبتة وانعتاقها من أغلال التابوهات، وخروجها على المحرمات الاجتماعية، تمشياً مع الحركات النسوية العالمية، ودعاة حقوق الإنسان الذين يتبنون دعوة الانعتاق من أغلال لعنة جسد المرأة، فمن حق صاحبتة أن تعرفه وتصفه وتلبي احتياجاته فهو حقها"<sup>(١)</sup>، ومن حقها أن تغامر به وباللذة المنبعثة منه، وكيف لا تغامر وجسدها كفيل بتتويجها ملكة على البر والماء كما تدعي<sup>(٢)</sup>.

#### المسوغ السادس: الجسد آلة قياس المرأة لعلاقاتها الاجتماعية؛

يشير هذا المسوغ إلى أن الجسد بمثابة آلة قياس، أو لنقل مواقع قياس بحسب تسمية سعيد بنكراد، ويعني بتلك المواقع القياسية حركة الجسد التي تحدد حجم المسافة الفاصلة بين الشخصيات بعضها عن بعض، وما يفصل بين الشخصيات وبين الكون الذي يحتوي الأشياء والتي جميعها تنطلق من جسد يشكل نقطة البدء ونقطة النهاية لمسار سردي ما<sup>(٣)</sup>.

آلية عمل مواقع القياس تلك هي تحديد المسافات بين جسد الأنثى وبين الأجساد من حولها عبر "التلاقي والانفصال والاتصال والحدود والمسافات

(١) الستائر المخملية، مرجع سابق، ص ٢٤٧.

(٢) الأوبة، ص ٤٠.

(٣) النص السردي نحو سيميائيات للأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ١١٢.



والبعد والقرب<sup>(١)</sup>، ولهذه القياسات إسهام كبير في تخليق حيلة الجسد السردية، حين تنصب على جعل التوتر السردى ودلالات الخطاب ناتجين عن مقدار المسافة بين هذا الجسد والأجساد الأخرى، فقصر المسافة يعني احتكاك الجسد الأنثوي مع الآخرين، وكل احتكاك يحيل إلى توتر سردي خليق بصنع دلالاته الخاصة وتبليغ مقولته، وكمثال على ذلك: فإن احتكاك جسد الأنثى مع الزوج لا يتخذ المسافة نفسها حين يحتك بالعشيق أو المغتصب، أو حتى بجسد الأنثى الشاذة.

#### المسوغ السابع- رغبة الرجل في الجسد الأنثوي،

لاحظنا أن خطاب الرواية النسائية السعودية يؤكد دائماً على إسهام الرجل في تكوين هذه الحيلة، فقد باتت رغبته العارمة في الظفر بجسد الأنثى عاملاً مساعداً على تكثيف إعجاب المرأة بجسدها وعنايتها به، فمخيلته الجنسية لا تفتأ تشتهي هذا الجسد وتتخيل تفاصيله، حتى في فساتينها الفارغة من جسدها، ولنا في ضابط الجيش الكبير الذي عشق فستان جارتها حتى هام فيه فارغاً من جسدها، ووتلخص القصة في أن زوجته أحضرت الفستان لتخيط على غرار فستانها، وبينما هي ترفعه وتقلبه أمام زوجها وتطلب منه أخذه إلى الخياط ليصنع مثيلاً له اشتعلت مخيلة الذكورة الشبهة في ذهن الضابط وبدأ يتوهم "دقة الخصر، والفراغ الذي سيملؤه النهدان، والاتساع الذي سيلتف حول الردفين"<sup>(٢)</sup>.

هذه العناصر مجتمعة بررت قدرة الجسد على التشكل كحيلة في ثنايا السرد، ويمكننا الزيادة عليها بالإشارة إلى خضوع الجسد الأنثوي تحت سلطة الثقافة الاستهلاكية التي تعاطت مع الجسد بوصفه سلعة "عرض وطلب قائمة على الحاجة والإشباع والعرض والوفرة والندرة والإنتاج والاستهلاك، فالمتعة والرغبة فقدت بعدها التواصل العميق والإنساني، واستبدلت بنوع الاستعراض المثير الذي يهدف إلى إثارة مجموعة مترابطة من المشاعر المتبادلة بين المرأة والرجل، تخضع

(١) الستائر المخملية، مرجع سابق، ص ١٨٩.

(٢) البحریات، ص ١٩٨.

لضرب من المقايضة"<sup>(١)</sup>، ويرى فايرستون Firestone المفصح عن هذا الرأي أنه من الطبيعي "وسط نسق ثقافي يرى الجسد من هذا المنظور، ويتعامل معه وفق هذه القاعدة أن تظهر حاجة ماسة إلى الترغيب بالجسد استناداً إلى ثنائية الحجب والإظهار، المنع والإباحة، لكي يظل مثار رغبة وبحث"<sup>(٢)</sup>.

لقد وجدنا هذا الخطاب. وعلى غير العادة من سياقه. منغمس في حيلة الجسد وان تعارضت مع ثنائية المنع والإباحة في مجتمعه، كأن يتحول النقاب والحجاب أو حتى العباءة التي ترتديهن المرأة إلى حيلة بالرغم من الموقف الذي يتخذه الدين الإسلامي من مسألة عورة الجسد الأنثوي وتشديد تشريعاته على أن جسد المرأة عورة وأنه متاع الحياة الدنيا، لذا فالأجدر به أن يحفظ ويستتر بحسب آيات عديدة أوردها القرآن الكريم<sup>(٣)</sup>، وزد فوق ذلك ما يمليه المجتمع السعودي المحافظ من صرامة وتشدد في قضية تعاطي المرأة مع حجابها أو عباؤها، حتى أن أول ما يتوجب على المرأة غير السعودية فعله بعد أن تطأ قدمها مطارات المملكة الإسراع بارتداء العباءة السوداء، فهذه رحاب الفلسطينية تتلقى التعليمات من امرأة فلسطينية سبقتها للعمل في المملكة فتنبهها قائلة: "إن أول شيء تقومين به غدا هو شراء عباءة ساترة وغطاء وجه، كي تتمكني من دخول المدرسة كمربية فاضلة ستقوم بتعليم فتيات الرياض"<sup>(٤)</sup>، وهذا بمثابة الدليل القاطع على أن سلطة المكان تفرض على الأنثى شروطها الصارمة بتغطية جسدها، لتتشكل الأهمية الكبرى لحجاب المرأة دينياً واجتماعياً<sup>(٥)</sup>، حتى أن الخطاب الروائي الراهن جعل من الحجاب

(١) الستائر المخملية، مرجع سابق، ص ١٩٢.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩٢.

(٣) كقوله تعالى: (وَقَلِّلِ الْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْ) القرآن الكريم، سورة التوبة، آية رقم ٣١.

وقوله تعالى: "وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلَا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ الْأُولَى" القرآن الكريم، سورة الأحزاب، ص ٢٣.

(٤) البحریات، ص ١١٤ و ١١٥.

(٥) المهاجرة، رواية حتى لا يضيع الحجاب، الدمام - دار الكفاح، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ١٩٥.



قضية من قضاياها الرئيسية، وفي مستويي أنواعه وأشكاله، فالحجاب في السعودية - بحسب رواية حتى لا يضيع الحجاب<sup>(١)</sup>.

على الرغم من هذه المحاذير نلاحظ موقفاً استثنائياً لخطاب هذه المرحلة في تعاطيه مع ما يستر هذا الجسد من حجب، فالذي بدا أن هذا الخطاب يحمل جبهة لم تكن على قناعة تامة بقدرة الحجاب والعباءة والنقاب على الإيفاء بشروط الستر أو لنقل الحد من نزوات الجسد الأنثوي، فقدم نماذج أنثوية اخترقت تلك الحجب بممارسات علنية، وسكّ عبارات صريحة تشي بموقفها المتمرد على السواد الحajib هذا.

مثل هذا الخطاب يضعنا على مفترق طرق في شأن مسلمات تمس المجتمع المحافظ في الصميم فجاءت تعبيرات هذه الجبهة المتمردة صريحة ومستفزة، منها على سبيل المثال رواية نساء المنكر حين أعلنت بطلتها - غير أبهة بشيء - عن موجة جديدة، النقاب في عرفها لم يعد ستراً وعفة لجسدها، إنما يستحيل جسراً يصل بالأنثى إلى ممارسة الرذيلة والحرية المقنعة، أوحالة من المتناقضات تعيشها المرأة السعودية، تقول: "هذا النقاب شكّل شخصية نسوة المنطقة وترك لهن وهم القناعة بأنه يضمن لهن حرية، مادُمّن خلفه بمقدورهن أن يمارسن المراقبة بكل اطمئنان، وإن أردن أيضاً أن يمارسن الدعارة فلا مانع لكونهن شخصيات مجهولة ومحجوبة عن الآخرين"<sup>(٢)</sup>.

(١) الحجاب "له ثلاث فئات: الفئة الأولى هو عبارة عن غطاء ثقيل على الوجه وفتحة للعينين مدورة تشبه أقنعة المحاربين، وبعض الفتحات على شكل نقاط صغيرة وقفازين وعباءة بعرض الجسم خمس مرات تقريباً، النوع الثاني هو الحجاب المعتدل، نقاب عادي ليس بالضيق ولا الواسع عباءة إما على الكتف أو الرأس وهي واسعة في كلا الحالتين، النوع الثالث عباءة ملتصقة بالجسم بشكل يثير الفتنة فهي ضيقة في منطقة الخصر، وواسعة عند الردفين تحتها (بنطال) تلتصق به العباءة، عندما تسير يخرج من تحت الخمار نصف الشعر من الأمام والخلف تضع لثاماً لا يغطي إلا مقدمة الأنف وأحياناً يكون الشعر معقوصاً في قمة الرأس حتى يزيد من طول القامة" (حتى لا يضيع الحجاب، ص ١٩٥).

(٢) نساء المنكر، ص ١٣.

في ثمن الشوكولاتة نموذج حقيقي لما تفترضه رواية نساء المنكر، مما يشير إلى شبه تكاملية رؤيوية تنتظم خطاب هذه المرحلة لاسيما في جانبه المتمرد، والنموذج الذي قدّمته الرواية بصورة واقعية بحتة، هو استغلال ملاك للنقاب حين رغبت في التجول مع عشيقها خالد في أحد الأسواق العامة، لتقلب الصورة بجعل النقاب عنصراً مساعداً لبلوغ نزوات النفس وتجاوزاتها بدلا من سترها وعفتها، وهو قلب صريح لموازين المسلمات في مثل هذا المجتمع، مجتمع فيه قوى المحافظة باتت حيلة للتحرر<sup>(١)</sup>.

تأكيداً على ما أسميناه بالتكاملية الرؤيوية لخطاب المرحلة المتمرد نعطي مثالا شبيهاً تقول فيه الساردة "أشاكسه بجلابية ضيقة حيناً، وبرداء واسع حيناً آخر، و(الشيلة) - الشيلة ما تضعه المرأة على شعرها لتغطيته - السوداء كانتواصل رحلتها شبه اليومية للتراجع للوراء في موكب من الألوان حتى أصبحت تكشف أكثر مما تستر"<sup>(٢)</sup>.

ولننتقل إلى العباءة بدورها المتعارف عليه في ستر جسد الأنثى، وإخفاء ملامح إثارتها، ولننظر كيف تحولت في منظور التمرد أشد قدرة على فضح مقاييس هذا الجسد، وإبراز مفاتنه وبفعل متعمد من الأنثى، ف العباءة السوداء الحريرية ما غدت غطاء للرأس والكتفين فحسب، بل إنها حين تنسدل على الجسم قادرة على إبراز تقاسيمه، وعين الرجل وتحديد أعيون رجال الرياض المدربة على استكناه ظلام العباءة وتحدي عتمتها، وتقصي تضاريس الجمال من خلف العباءة...، العباءة تسلم الجسد الأنثوي إلى لهيب المخيلة، وهناك في تلك الأرض الشاسعة

(١) تقول ملاك في رواية ثمن الشوكولاتة: "عصراً، ذهبنا إلى السوق .. كان ممسكاً بيدي طوال فترة التسوق، ونبدو للمارة وكأننا عروسين في شهر عسلهما .. نعم .. جميل هو غطاء الوجه في مثل هذه الحالة فلولا ما كنت لاستمتع برحلة رائعة كذلك" ( ثمن الشوكولاتة، ص ٥٠).

(٢) ثمن الشوكولاتة، ص ١٠٢.



يعاد أنشاؤه تارة أخرى رطباً ليناً ومتحضرًا .. يقطر عسلاً<sup>(١)</sup>، بل إن سواد العباءة بما يحمله من وقار في ثقافة هذا المجتمع تتحول في لحظة أنثوية متمردة إلى نفاق اجتماعي وتعرية لمفاتيح الجسد بحسب تعبير رواية ثمن الشوكلاتة<sup>(٢)</sup>.

نلاحظ أن وسائل الحجب تلك قد تحولت في منظور الخطاب الراهن وفي خضم التغيرات الاجتماعية - من كونها تحصيناً لجسد المرأة ولمجتمعا إلى إشكالية اجتماعية عامة، بجعلها أداة مناقضة لما وضعها المجتمع من أجله، فالشيلة للإغراء، والعباءة لمواراة السوء، والحجاب للتخفي في حالة ممارسة الرذيلة، وكلها أصبحت مثار جدل اجتماعي تصوره بنات الرياض على النحو الآتي:

"هذه هي الحال لدينا في الأسواق، يحملق الرجال في النساء لأسبابهم الخاصة، وتحملق النساء في بعضهن لإشباع غريزة (اللقافة) ! لا يمكن لفتاة أن تسير في أسواقنا بأمان الله من دون أن يتفحص الجميع - وخاصة بنات جنسها - العباءة التي ترتديها، والطرحة التي تغطي بها شعرها"<sup>(٣)</sup>.

في المقابل فإنها جميعاً - فيما نزعهم - تتجسد حيلاً أنثوية في السرد، توظف لمناورة الرجال والسعي لصرعهم عبر مفاتيح تتكشف بعد حجب، وبلا أدنى شك إن النهايات التي تنتهي إليها الأنثى عبر حيل العباءة والحجاب والنقاب والشيلة وما في أحكامها كثيراً ما تبلغ الهدف وتحقق المبتغى، وهذه الصور في المجمل تدفع بالجسد الأنثوي ليكون أحد مجسّدات هذا الخطاب والسعي به ليكون مركزياً في خدمة النص والخطاب على حد سواء، ومن أهم صور هذه المركزية أن يكون حيلة من حيله لتمرير الكثير من القناعات نقداً وفلسفة وتمرداً وحضوراً لذاتها الأنثوية.

بعد هذا كله يتوجب علينا التأكيد على أن مثل هذه المسوغات جديرة بمنح

(١) البحريات، ص ١٩٥ .

(٢) ثمن الشوكلاتة، ص ٢٩ .

(٣) بنات الرياض، ص ٢٥ .

جسد الأنثى حق التمرکز في بنية السرد وإمكانية تعميده كحيلة سردية يبنی علی إثرها خطاب الرواية، كرواية الآخرون ورواية الأوبة، فتحرك الأنثى فيهما ينطلق من نقطة البعد الإيروسي، الذي يتموضع فيه الجسد مرتكزا تتجلى عبره الذوات والأشياء والأفعال حتى بات الخطاب مبعثه الحضور الجسدي ومرتكزة، والدلالات مبعثها لغته، والأحداث تتطور وفق إيماءاته وسكناته أو احتجابه أو عريه.





## . الحيلة الثالثة .

### حيلة المحلية

بعد اعتقاد ساد وتكرس فعلياً في نماذج المرحلة الأولى، مفاده أن الأمكنة البديلة كحاضن للخطاب الأنثوي هي الحل الأمثل لتجاوز السلطة بشتى أشكالها، وهي خطوة على طريق تحول الخطاب الروائي السعودي، فبعد أن أطلقت خطابها من بيئات خارجية عادت لإطلاقه من بيئته الأصل، وسبق لنا القول بأهمية هذا الخطوة على طريق التحول، لما لجرأتها من دور كبير أدى إلى تولد تحولات أخرى شهدتها المرحلة الثالثة في سياق بيئة الخطاب ومنطلقه المكاني، وهي رغبة أكدّها الخطاب الروائي الراهن حين التصق بمحليته بعمق من جانب، وحين أبدى وعياً بأثر هذه المحلية الكبير على حضوره ومقولاته من جانب آخر.

إذن، فقيمة هذه الخطوات الدالة على التحول لا تكون في مجرد انطلاق الخطاب من الحيز المكاني المحلي واتخاذ مرجعية له فحسب. كما هي عليه الحال في المرحلة الثانية. بل إن قيمة تحولها الأثمن تبدو في كيفية توظيفها، وفي وعي الروائي بمدى تأثيرها في بث خطاب المرأة وتفعيل حضوره، كما أنها حريّة بكشف موقف الروائي من محيطه وقدرته على رصد هذا المحيط من عدمه وهي تحولات ثقافة شهدتها المرحلة الراهنة.

لذا سنأخذ في معرض تقييم قدرة روائيات المرحلة الثالثة على تسريد هذا الواقع والالتصاق به من عدمه، بل يهمنا بالدرجة الأولى الوقوف على كيفية هذا التوظيف، وأولى هذه الكيفيات ذلك الاستثمار الكبير والواضح من قبل روائيات المرحلة الثالثة لأن تكون المحلية حيلة سردية موظفة عن قصد ودراية، بمعنى أن هذا الخطاب وضع ضمن أجندة حيله السردية. وبصورة لافتة. التصاق الخطاب ببيئته المحلية السعودية ووضوحه في تسريدها، كقناة ممررة لمقولاته، بمعنى فرض



المكان الواقعي المسردن لأهداف بعينها كفرض وصاية على سياسة القراءة والتلقي.

ولكي لا ينتشعب في هذه المسألة الحيوية الحضور في الخطاب الروائي الراهن فمن المناسب النمذجة لها بآليتين من الآليات العديدة التي اتبعها في توظيفه لها لا من أجل العودة لمحلته فحسب، بل لجعلها الحيلة الأقدر على إعلان احتجاجه ورفضه وتمرده، والآليتان هما:

أ. العنوان بالمكان المحلي.

ب. أنسنة المكان المحلي.

أ. العنوان بالمكان المحلي:

"العناوين التي توصلت البيئة المكانية كبنية تتحقق من خلالها الشعرية تقل درجة وجودها قياساً بالعناوين الأخرى، لكنها تتزايد في المرحلة الزمنية الأخيرة.."<sup>(١)</sup> وتوصل البنية المكانية عنواناً يعني أن يحرص الروائي على انتخاب الأمكنة المحلية لتكون عنواناً رئيسياً لروايته، وهي سمة لم يعتد عليها الخطاب الروائي السعودي عامة، إلا أن الخطاب الراهن أطلقها بصورة غير اعتيادية حتى أن أسماء مدن: الرياض وبريده وتبوك والظهران والقصيم وحائل وعنيزة ومكة وجدة والقطيف تمددت بجرأة متناهية على أغلفة الرواية السعودية، لتعلن عن مرحلة خطاب لم يتوان في جرأة وضع هويته المحلية في واجهة السرد.

فأهمية أن يوضع المكان المحلي عنواناً للرواية تنبع من عدة مسائل، أولها ما حظيت به العنوان من عناية في المدارس النقدية الحديثة وبشتى توجهاتها، السيميائية - على سبيل المثال - ترى أن استخدام أسماء الأماكن المتعارف عليها في الخطاب الروائي - أي التأشير على الفضاءات المكانية بأسماء الأعلام تقوم بوظيفة غاية في الأهمية - تتمثل في "قدرتها على تحقيق الاستثمار الدلالي للقول وللخطاب،

(١) موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، مرجع سابق، ص ٤٧.

لأنها تتميز بقيمة تداولية<sup>(١)</sup>، وبالطبع بوسعنا إعادة القيمة التداولية تلك إلى توليد جملة من الإحالات والمرجعيات المكانية التي يتشكل منها المقام السوسيوثقافي لخطاب فئة معينة من الناس كالشعب السعودي مثلاً.

وحتى إن لم يعتبر كل من ج. براون G Brown العنوان موضوعاً للخطاب بحسب نظرية تحليل الخطاب، فإنه يؤكد - في الوقت نفسه - على أن العنوان هو أحد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب<sup>(٢)</sup>، ولأنه وسيلة قوية للتغريض، ويكفيه أن "يثير لدى القارئ توقعات قوية حول ما يمكن أن يكونه موضوع الخطاب بل كثيراً ما يتحكم العنوان في تأويل المتلقي"<sup>(٣)</sup>.

يبرهن الدكتور صالح زياد الغامدي على هذه الأهمية بإعادته نجاح مقروئية ثلاثية الروائي تركي الحمد<sup>(٤)</sup> إلى سببين: سقف الحرية الذي رفعه الحمد عن قلمه

١- ثلاثية تركي الحمد روايات ثلاث صدرت على فترات مختلفة، ووضعت تحت عنوان ثلاثية: أطراف الأزقة المهجورة ارتبطت بأمكنة محلية، والروايات هي: العدامة عام ١٩٩٧م، الشميسي عام ١٩٩٧م، الكرايب عام ١٩٩٨م.

لمدى مفاعيء محلياً، وإلى "المكان المحلي المعين بشخصه وثقافته، وهي - في رأيه - تركيبة أثبتت تأثيرها في كتابة الرواية السعودية، ويفسر هذا التأثير بـ "أنالرواج الذي حظيت به روايات هذه المرحلة قراءة وتلقياً، والذي بلغ حد الانفجار الكبير الذي كانت كثرة الإصدارات - على نحو ما نعيشه في الفترة الأخيرة - عنوانه الدال

(١) التحليل السيميائي للخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٢) تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ١٦٢.

(٣) انظر: لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص ٦٠.

(٤) ثلاثية تركي الحمد روايات ثلاث صدرت على فترات مختلفة، ووضعت تحت عنوان ثلاثية: أطراف الأزقة المهجورة ارتبطت بأمكنة محلية، والروايات هي: العدامة عام ١٩٩٧م، الشميسي عام ١٩٩٧م، الكرايب عام ١٩٩٨م.



ومعناه الملموس<sup>(١)</sup>.

ونضيف أنها نتيجة متوقعة الحدوث إذا ما قورنت بحيلة (العنونة/ الفخ) المعدة عن قصد. من قبل الروائي حين يتوخى جذب القراء وإشراكهم في لعبة القراءة، أو توريط الناقد ليشتبك مع النص قراءة وتأويلاً، بحيث تكون هذه العتبة العنوان أحبولة الروائي لهم جميعاً قراءً ونقاداً.

هذا رأي تستشفه الدراسة من الوضعية التي وجدنا عليها النتاج الروائي المتأخر في تعاطيه الحميمي مع المكان المحلي، حتى بات استثماره في عتبة الخطاب الأولى، والتي تخصص لأسماء المدن السعودية التي ألفها المتلقي، وحفظ تضاريسها وسحنات أهلها، والواقع يثبت هذا التأثير، فقد لوحظ ما أحدثه هذا المسوغ الفني المتشكل من المرجعية الاجتماعية الثقافية والإعلامية. من هزة عنيفة في تلقي خطاب الرواية الراهن، حتى أن ما حدث لثلاثية تركي الحمد في فترة إصدارها تكرر مع الرواية النسائية الحالية بمجرد أن عُنوانت بشتى الصيغ، بدءاً من الهوية السعودية مروراً بمدن المملكة العربية السعودية، وصولاً إلى الأحياء الشهيرة في هذه المدن.. إلخ، إلى الحد الذي رسم خارطة مكانية سردية للمدن السعودية أشبه ما تكون بالدليل السياحي المتضمن تفاصيل دقيقة لتلك المدن، وهو توجه دفع الدراسة لوضع جداول مُبتكرة لهذه التتويجات المكانية، بحيث يختص كل جدول بحصر صيغة من صيغ العناوين ذات الهوية المحلية وهي على النحو التالي:

- أ. الهوية السعودية عنواناً. (انظر الجدول رقم ١).
- ب. المدن السعودية عنواناً. (انظر الجدول رقم ٢).
- ج. الأحياء الشهيرة عنواناً. (انظر الجدول رقم ٣).

(١) انظر: صحيفة الحياة، صالح زياد الغامدي، المكان المحلي في الرواية السعودية، بتاريخ ٢٥/٢/٢٠٠٨م.

## الجدول (١)

### أ. الهوية السعودية عنوانا

م	عنوان الرواية	الكاتب أو الكاتبة	سنة النشر
١	سعوديات	سارة العليوي	٢٠٠٦م
٢	حب في السعودية	إبراهيم بادي	٢٠٠٦م
٣	أوراق طالب سعودي	محمد عبدالعزيز الداود	٢٠٠٧م

## الجدول (٢)

### ب. المدن السعودية عنوانا

المدينة	م	عنوان الرواية	الكاتب أو الكاتبة	سنة النشر
الرياض	١	بنات الرياض	رجاء الصانع	٢٠٠٥م
	٢	شباب الرياض	طارق العتيبي	٢٠٠٦م
	٣	نرجس في الرياض	عثمان حمد أباخييل	٢٠٠٧م
	٤	بنات من الرياض	فايزة إبراهيم	٢٠٠٧م
	٥	شوال الرياض	محمد حميدي الرشيد	٢٠٠٣م
	٦	سورة الرياض	أحمد الواصل	٢٠٠٧م
	٧	الرياض ٩٠ نوفمبر	سعد الدوسري	١٩٩٢م
القصيم	١	طريق القصيم	عبد الرحمن ناصر اليوسف	٢٠٠٨م
عنيزة	١	لا يوجد مصور في عنيزة	خالد البسام	٢٠٠٨م
بريدة	١	الحمام لا يطير في بريدة	يوسف المحميد	٢٠٠٩م
الأحساء	١	حافلة الأحساء	حسن الشيخ	٢٠٠٤م
الظهران	١	يمرون بالظهران	فالح الصغير	٢٠٠٨م
جدة	١	سور جدة	سعيد الوهابي	٢٠٠٩م
	٢	فتنة جدة	مقبول موسى العلوي	٢٠١٠م
الدوادمي	١	أثل الدوادمي ولا نخيل العراق	عبد الكريم المهنا	٢٠٠٣م
		بين الدوادمي وأمريكا شيء ما يحدث	عبد الكريم بن محمد بن مهنا المهنا	٢٠١٠م
تبوك	١	لا أحد في تبوك	مطلق البلوي	٢٠٠٨م
مكة المكرمة	١	عاشق من مكة	منصور آل السيف ونجيلة السيد علي	٢٠٠٧م



### الجدول (٣)

ج. أحياء المدن السعودية عنوانا :

م	عنوان الرواية	الكاتب أو الكاتبة	موقع الحي
١	العدامة	تركي الحمد	مدينة الدمام
٢	الشميسي	تركي الحمد	مدينة الرياض
٣	الفوارس	حسن الشيخ	مدينة الأحساء
٤	سوق الحميدية	سلطان القحطاني	مدينة الأحساء
٥	سقيفة الصفا	حمزة بوقري	مكة المكرمة

هذا الكم الكبير لم يكن يقابله في المرحلتين الأولى والثانية، وعلى مدار سبعين عاماً تقريباً. وبحسب ما بذلناه من جهود إحصائية - سوى روايات أربع هي: درة من الأحساء لـ بهية عبدالرحمن بوسبيت ١٤٠٨هـ، وسمراء الحجازية لـ عبد السلام هاشم حافظ ١٩٩٣م، وفتاة من حائل لـ محمد عبده يمانى ١٤٠٠هـ، والنجدي وزهراء الجنوبية لـ فاطمة عبدالله عبد الخالق ١٤١٩هـ، هذا إذا ما استثنينا تلك الروايات التي اتخذت الأحياء السكنية عنواناً لها، وهي نسبة لاتقارن قطعياً بما وظفه الخطاب الروائي الراهن.

ويعيدنا مبدأ توثيق الصلة بين العنوان والمكان الخاص لاسيما المحلي إلى قدرة السارد على صنع استراتيجياته وعلى ابتكارها بمعنى أن ترشيح عنوان ما للعمل الروائي هي عملية قائمة على الاختيار والانتقاء ولا يمكننا عدّها سوى ذلك، ثم أن هذه الاستراتيجية تأتي "بغرض الوصول إلى الأهداف بواسطة تصرف لغوي" (١)، وهي في حد ذاتها "إحدى أخطر الطرق التي تجترحها اللغة في جعل العالم مألوفاً ومعيشاً عن طريقة تسميته وتوزيعه وتصنيفه باللغة، وفي اللغة لإنجاز أهداف معرفية واتصالية" (٢).

(١) فولفجانج هاينه منه - ديترفيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح شبيب العجمي، الرياض - جامعة الملك سعود، د.ط، ١٩٩٩م، ص ٢١٤.

(٢) خالد حسين حسين، في نظرية العنونة - مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق - دار التكوين، د.ط، ٢٠٠٧م، ص ١٩.

هياً الوعي بقيمة هذه الاستراتيجية الحيلية الكتاب السعوديين للقفز على المحاذير الاجتماعية في مسألة التعامل مع الأمكنة المحلية المثقلة بالتوجس، لحظة توظيفها إبداعياً، مستفيدين من الحالة الاجتماعية الجديدة المحفزة على استثمار العناوين ذلك الاستثمار الجدير بالزج بالخطاب في فورة الغليان الاجتماعي، فالعنوان واجهة النص الإبداعي، وأول تجليات الخطاب ومنطلق ملامحه البدئية، وهو "المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والأيدولوجية"<sup>(١)</sup>.

لهذا "فالعنونة في الكتابة صيرورة ثقافية تحدد كثيراً من خصائص النصوص، ومن شروط تبادلها بين الكتاب والمستعملين... والعنوان أول عنصر يتم تبثيره في النص من طرف الكاتب الضمني، ويمنح هذا التبثير للعنوان سلطة خاصة، حيث يمكن أن يبرمج قراءة النص من طرف المسرود له والقارئ، ويفعل في كل تأويل ممكن للنص"<sup>(٢)</sup>، لذا لا يمكننا الحديث عن العنوان لاسيما في ظل انجذاب القارئ المحلي إلى فن الرواية دون ذكر الوظيفة الجمالية والتجارية التي يؤديها، فهو بمثابة اللوحة الإعلانية التي تعمل على توسيع دائرة الخطاب وتوجيه مساره حين "يحمل وظيفة إعلانية مرسلة إلى المتلقي، فهو أول رسالة يواجهها القارئ ليكون المنظم المركزي لكافة عمليات التلقي التالية..<sup>(٣)</sup>" خاصة بعدما أصبح الأدب مسجلاً في قوالب اقتصادية مرهونة بالسوق، فكثير من الأدباء يتفننون في وضع عناوين ذات إيقاعات موسيقية جذابة، أو صور مخاتلة لمخادعة القارئ المستهلك"<sup>(٤)</sup>.

(١) في نظرية العنونة - مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، مرجع سابق، ص ٤٨.

(٢) التحليل السيميائي للخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ١٠٩.

(٣) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، جدة - النادي الأدبي بجده، ط ١، رمضان ١٤٢٣هـ / نوفمبر ٢٠٠٢م، ص ٢٥.

(٤) وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٨م، ص ١٥٠.



ووفق هذه الأهمية نرى أن ما حدث لرواية بنات الرياض من ارتفاع في نسبة المقرئية إنما أسهمت في تحقيقه واقعاً التركيبية اللغوية للعنوان باحتوائها مفردة الرياض: "عاصمة البلاد وعاصمة القرار، ورمز المرحلة، إضافة إلى أنها المدينة التي تجمع بين صرامة الظاهر المحافظ، وعمق التفاعلات الثقافية والاجتماعية الضخمة"<sup>(١)</sup>، أو كما يصفها أحدهم بالمدينة الإشكالية كونها "الأكثر محافظة في العالم في ظاهرها، وربما هي الأكثر تمرداً في داخلها، عاصمة المعلن الظاهر المريح والمطمئن، وعاصمة المخفي والسري والمتمرد، عاصمة الأنماط المتنافرة والمجتمعة في ذات الوقت"<sup>(٢)</sup> على حد وعي الخطاب الراهن بها وإصراره على تعريفها تحت منظومة المدن الأكثر تناقضاً في أكثر من منجز روائي<sup>(٣)</sup>، حتى بدت لنا مدينة الإشكاليات بشتى أصنافها: أسماً، وجغرافية، وعمراناً، وإنساناً.. إلخ، وحضورها بهذه الوضعية أسهم في تشكيل صيغة خطاب جديدة، لم نعتد على عليها في المراحل السابقة، خطاب روائي يحمل نبرة التهكم والسخرية الممزوجة بطعم الضجر من المكان واللا انسجام معه.

(١) سحبي الهاجري، المكان والخطاب، الرياض- الجزيرة الثقافية، عدد ٢٥٦، الاثنين ١٤ شوال ١٤٢٩هـ/ الموافق ١٢ أكتوبر ٢٠٠٨م.

(٢) أيام الإرهاب في السعودية، مرجع سابق، ص ١١.

(٣) تبلور لنا هذا الإصرار حين رصدنا توجهاً عاماً في وصف مدينة الرياض لدى الكتاب والكاتبات السعوديات تحت صنف المدينة المتناقضة، ففي رواية القارورة لـ يوسف المحيميد: "كل شيء في هذه المدينة يحمل نقيضين كأنما هي ذوات انفلتت إلى شظايا" (انظر: يوسف المحيميد، القارورة، بيروت- المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ١١٩)، وفي رواية سورة الرياض لـ أحمد الواصل ٢٠٠٧م: "بدت الرياض لوحة بلا قرار.. الناس فيها بعض رشقات ملون سئم أدواته، وهذا ما أحبطني منذ سنوات عن مزاولته لم تعمد إعادة تشكيل هذه الحياة عبر اللون واضاءاته" (انظر: أحمد الواصل، سورة الرياض، بيروت- دار الفارابي، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ٢٢)، وحين سألت كاتبة رواية بيت الطاعة منيرة السبيعي عن اتخاذها الرياض مكاناً روائياً أجابت: "الرياض مدينة غامضة تستدرجك لسبر أغوارها في تشويق لذيذ، وكلما غصت في تفاصيلها أدركت أنك لم تكتشف شيئاً بعد، وهي كمدينة روائية غنية بالمعطيات الفنية والجمالية حد الترف، بتناقضاتها ومتغيراتها الاجتماعية المحرصة على الكتابة" (انظر: الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ٤٣٠).

#### ١. الرياض / إشكالية الاسم،

"الرياض، من أين أتى هذا الاسم، قالت لنا معلمة الجغرافيا المصرية: (دبا) معناها جمع روضة، يا بنات انتباه"<sup>(١)</sup>.

#### ٢. الرياض / إشكالية جغرافية،

"الرياض تلك السهلة الرداء - كما قال عنها ابن خفاجة ذات رؤيا. رقعة شطرنج كبيرة...، هكذا خطط لها المهندس اليوناني دسكياس تصميماً ذكياً وعديم الإنسانية في آن، مخططاً على هيئة رقعة شطرنج واسعة تماماً مثل مدينة مناهتن.. تبنى الرياض على شكل رقعة شطرنجية، كل رقعة بمساحة أربعة كيلومترات مربعة، بثلاثة مسارات للطريق الرئيسي ومسار لطريق الخدمة"<sup>(٢)</sup>.

#### ٣. الرياض / إشكالية الماضي،

".. وقتها الرياض ما برحت خاضعة للقانون الطيني القديم، مكان إلزام الوقار في اللون والنبرة واصطفاف الأثاث الشحيح، قلب الصحراء المثقل بالمرارات وأنين السواقي في المزارع التي تتوسل الماء من قيعان بعيدة"<sup>(٣)</sup>.

#### ٤. الرياض / إشكالية المدنية والارث المكين،

"أعرف تفاصيل الديناصورين الأسمنتيين، برجها اللذان ناطحا السحاب علواً، أكثر المهندسين وعمال البناء الذين أقاموهما على جسد الصحراء، أحفظهما نافذة نافذة، مصعداً مصعداً، عموداً عموداً، رخامة رخامة، درجة درجة"<sup>(٤)</sup>.

(١) سورة الرياض، ص ١١٥ .

(٢) كتاب المتعبين، ص ٢٠ و ٢١ .

(٣) البحریات، ص ٧ .

(٤) كتاب المتعبين، ص ٢٠ .



٥. الرياض / إشكالية الإنسان:

"على كل: ناسها ليسوا طيبين بأنوفهم الطويلة ولغتهم الارستقراطية التي تتزحلق على المظاهر، ليسوا طيبين"<sup>(١)</sup>.

٦. الرياض / مدينة المتناقضات:

"الرياض في الليل أقل قسوة، لكنها تظل مدينة الرقص على الحبال والمتناقضات، وتفتيش الضمائر، والقصور المنهوبة"<sup>(٢)</sup>.

٧. الرياض / الانفلات والتمرد:

"الرياض انفلتت من أمومة النخيل ونفرت إلى الشمال حيث الشوارع الباذخة، وقصور الاسمنت، ومغامرة مدن النفط مع العالم"<sup>(٣)</sup>.

يقابل هذا الحرص من منتج الخطاب الراهن في ارتباطه بالمكان المحلي موقف مضاد ينتجه التلقي، وهو ما أوجد بين عمليتي الإرسال والتلقي حالة جدلية نحسب أن المرسل توخى الوصول إليها، بل وأراد حدوثها فعلاً، طالما أنه تقصد أن يصبح المكان المحلي مداراً للحدث وقضية للخطاب، وطالما أدرك ما يبثه من جاذبية تثير فضول القارئ وتورطه، حتى بات النقاش الجدلي الذي أثير من خلال العناوين الروائية المرتبطة بالأمكنة ذات الهوية السعودية كثيراً ومتنوعاً في مستوى حدته، ومن نماذج ردود الأفعال تلك دراسة: حقيقية رواية بنات الرياض فبرغم مرجعيتها الدينية والمحافظة وجدناها تعترض بشدة على اختيار رجاء الصانع للرياض عنواناً وبناتها تحديداً، حيث يقول مؤلفها "الأجدى والأجدر بالكاتبة أن تختار عنواناً مناسباً لروايتها توضح فيه بكل صدق ودقة ما تعنيه وتقصده وتبتعد عن صفة العموم والكلية طالما هي تتحدث عن فتيات بعينهن وليس كل بنات الرياض، وذلك حتى تنأى بنفسها عن الخطأ الفادح الذي وقعت فيه، وحتى تتجنب

(١) كتاب المتعبين، ص ٢٠.

(٢) الأوبة، ص ٥٥.

(٣) البحریات، ص ٢٥.

الإساءة لكل بنات الرياض، اللاتي أثار غضب الكثيرات منهن هذا العنوان..<sup>(١)</sup>

تبدو الغرابة في كون هذا الاعتراض أسهم - وبصورة غير مقصودة - في تفعيل الجانب الدعائي أو الإعلاني المخبوء في عنوان الرواية، بمعنى أن مثل هذه الدراسة التي وضعت خصيصاً لدحض رواية بنات الرياض وحملت اسمها أيضاً - حقيقة رواية بنات الرياض - أسهمت - في الدعاية لها، ورغبت القراء في الاطلاع عليها، وكأنها قامت بدور الترويج لخطابها حتى وإن أراد مؤلفها عكس ذلك.

وهب أننا طرحنا فرضية معاكسة نؤسسها على ما لقيته هذه الرواية من رواج كبير، مفادها الآتي: هل ستحقق بنات الرياض هذه المبيعات القياسية لو لم تحمل بين طيات عنوانها مفردة الرياض بوصفها المدينة السعودية المعروفة، حتى وإن جاء خطابها بعمومه صامداً ومتجاوزاً إلى حد ما؟

بناءً على معطيات واقعية كثيرة جوابنا هو النفي، فالحقيقة أن إسهاماً كبيراً لا يمكننا إنكاره لعنوان هذه الرواية، ساعد في تخطيها الطبعة الخامسة وفي زمن قياسي، فمن الطبيعي أنه حال ازدياد "درجة الوضوح عند الإحالة إلى الواقعي فإنه يحمل درجة إشكاليته ونجاحه في المباشرة والمجانية"<sup>(٢)</sup>.

ونضيف هنا رداً على من يقلل من أهمية الانتشار أو ازدياد المبيعات أن مثل قولته قد تصدق في حال أخذنا بعلاقة الانتشار بالجانب الفني للمنتج الروائي، فليس بالضرورة أن يكون الانتشار دليلاً على الجودة الفنية إلا أننا نختلف تمام الاختلاف مع من يقلل في أهمية الانتشار أو لنقل حجم التوزيع في تأثيره على الخطاب الذي يحمله المنتج الروائي.

والغريب أنه مع الاستجابة السريعة التي يبديها المتلقي تجاه مثل هذه العناوين وبفاعلية من سحرها وجاذبيتها تحدث أيضاً حالة تشويش معاكسة، لا تسمح

(١) فيصل سعيدان العتيبي، حقيقة رواية بنات الرياض، الرياض - المؤلف، ط١، ١٤٢٩هـ، ص ٢٢.

(٢) تشكيل المكان وظلال العتبات، مرجع سابق، ص ٢٦.



بالرؤية المباشرة للمتلقى، وكأن "اتصاف العنوان بالمباشرة تضيف مزيداً من الضبابية التي لا تنقشع إلا بعد قراءة النص كاملاً وتعلق ذلك بتأويل القارئ للنص"<sup>(١)</sup>، وهو ما يجعل القارئ مدفوعاً بلا إرادة إلى نص الرواية رغبة في اكتشافه.

يتحقق الهدف من هذه الحيلة بتحقيق هذا التدافع القرائي اللافت، حيث تضمن الرواية لخطابها قاعدة تداول كبيرة، وبوسعنا أن نكتشف وببساطة شديدة ذكاء التوظيف لهذه الحيلة حين نفترض أن ما واجهته بنات رواية بنات الرياض الأربع من قضايا وأحداث كان يمكن حدوثه في أي مدينة من المدن التي تعيش الظروف نفسها والأوضاع الاجتماعية ذاتها، وليست الرياض فحسب، وإذا ما اعتبرنا مثل هذا الهدف هدفاً فرعياً فثمة هدف أساسي ينتجه استلهام حرارة المحلية ونبض الحيوي هو على وجه التحديد مضاعفة ذلك الإحساس التفاعلي بين المتلقي والخطاب لكونه يشكل في حياته حدثاً مصيرياً يشعر بشراكته، وهو ما يسهل من عملية الانخراط في مساره والإسهام في البحث عن حلول لأزماته ومصائر شخصياته"<sup>(٢)</sup>.

#### ب - أنسنة المكان الروائي المحلي؛

بين الأنسنة<sup>(٣)</sup> والتشخيص خيط رفيع، ولهذا نحيط القارئ علماً بأن فكرة الأنسنة هي السائدة في خطاب الرواية النسائية السعودية، وهي في أقرب معانيها "إعطاء الظواهر الطبيعية أو الأدوات والآلات المادية صبغة إنسانية، بالنظر إليها ليس كوقائع مادية تخضع لقوانين الفيزياء الطبيعية بل باعتبارها قريبة أو شبيهة

(١) المرجع السابق، ص ٢٦.

(٢) محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، عمان - عالم الكتب الحديث، ط ١، ٢٠١٠م، ص ٥٥.

(٣) يرى بعض الدارسين "أن صاحب مصطلح الأنسنة هو المفكر المعروف محمد أركون استخدمه كتعريب مناسب للمصطلح الأوروبي Humanism" (انظر: سعود البلوي، ضد الحرية - أنسنة الخطاب الديني والسياسي، لندن - طوى للنشر والأعلام، ط ١، ٢٠٠٩م، ص ٨٢).

بالذات الإنسانية من الناحية الوجدانية"<sup>(١)</sup>.

أما فنياً كـ أنسنة المكان روائياً، فتعني أن تبت الشخصية الروائية في المكان من حولها إمكانات الفعل الإنساني وطاقاته، بمنحها القدرة على إبداء ردود الأفعال المختلفة ذات الطابع الإنساني تحديداً، فعلى المستوى العاطفي نلقى المكان فرحاً وحزناً وغضباً ومبتسماً ووفياً وغادراً، وعلى مستوى إنسانيته يصير طفلاً وأباً وجداً...، وفي مستوى ثالث نلقاه متكلماً أو صامتاً أو رائياً أو مستمعاً، والذي يحدث هنا أننا نحيله في بعض أجزاء النص الروائي إلى شخصية بسمات بشرية تقف صفاً إلى صف معشخصيات الرواية الحقيقية لتؤدي ما بوسعها تأديته من انفعالات ومن أفعال لا يقوم بها سوى بني الإنسان.

بمثل هذه الاشتراطات المحيلة على الأنسنة تم توظيف المكان الروائي كحيلة سردية لها إمكانية الإبلاغ والإقناع والتأثير، وأخذ خطاب الرواية إلى منطقة متوهجة فنياً إذا ما تملك الكاتب وعياً بأدواته الفنية، وأبان عن قدرة في إيهام القارئ بأن هذا المكان القار الجامد بمفهومه التقليدي في فن الرواية - وعلى ماله من أهمية في البناء السردى العام - اكتسب بعداً جديداً أحاله إنساناً يقول ويفعل ويشارك، وهذا كفيل بتقريب الصورة المتخيلة لحالة المكان وساكنيه بدلالاتها المختلفة سلباً أو إيجاباً، فما بالناس والمكان المحلي يتبوأ مكانة مرموقة في مستوى التوظيف في روايات هذه المرحلة على وجه التحديد، وله حظوة خاصة تحققت بتوجه الروائيات للاتجاه الواقعي، والمعروف أن الواقعية نزاعة - بطبيعتها - إلى "ما هو محدد وملمس بدلاً مما هو غير محدد إيحائي، وتتطلع إلى ما هو محلي مألوف بدلاً مما هو غريب ناء"<sup>(٢)</sup>، ومما يضيف على فرضية استثمار المكان المحلي قيمتها الخاصة في منظومة الحيل، على أقل تقدير لكونها تسهم في تمرير الخطاب عبر أنسنة الجوامد وما على شاكلتها.

(١) التخلف الاجتماعي، مرجع سابق، ص ٢٣٨.

(٢) سيد النساج، في الرومانسية الواقعية، القاهرة - مكتبة غريب، د.ط، د.ت، ص ٨٣.



وتقريباً للصورة سنقترح مساراً متسلسلاً تعبر من خلاله هذه الحيلة إلى المتلقي، بدايته اختيار المكان المحلي فضاء لدوران أحداث الرواية، بحيث يتشكل وفق طبيعته الواقعية المعهود عليها، وكنتيجة لانعكاس ظروف هذا المكان على الشخصية تتشكل مواقفها منه، لتنتهي إلى النظر إليه وكأنه فرد من أفراد المجتمع، تعامله بسمات وقسمات ذات طبيعة إنسانية بحته، حتى أننا نجد لها - فنياً - قد خلعت عليه بعض سمات الإنسان التي تحدد طبيعة شخصيته، شرط أن لا يكون هذا التوجه استعراضاً ورفاهية سردية بل لأسباب محددة نستطيع إيجازها في نقاط ثلاث:

أولها - أدى توثيق الصلة بين الشخصية والمكان المحلي إلى جعل المكان بهويته السعودية منطلقاً للخطاب، وقد هيأ هذا الاقتراب للرواية في تعلقها بهويتها المحلية، أن تكون مثار جدل لمجرد إبرازها ما سكت عنه في شأن خصوصية الأمكنة المحلية أو انتقاد خصوصية مكان اعتاد أهله طرحه مثلاً للأخلاق والصورة الناصعة البياض، ونموذجاً للمثالية.

ثانيها - إن تجسيد المكان بشراً ماثلاً أمام القارئ له سماته الأدمية يضمن للخطاب قناة توصيل مؤثرة للبوح والإفشاء والتصريح عما كل ما يجيش في نفس صاحبه، والإفصاح بما لم يتمكن من الكشف عنه، نظير تصويره قادراً على التعبير والتجاوز والمحاكاة.

ثالثها - المكان في فن الرواية عنصر خاضع لسلطة اللغة وحياتها، ومنصاع لأغراض التخيل، ولغة الكاتب هي التي تعيد تنظيم المكان من جديد بأبعاده الجمالية، ابتداء من الأمكنة الخاصة إلى العامة وتحمله الدوال والرموز<sup>(١)</sup>.

فلنبداً بالتمثيل لأنسنة المكان الخاص في روايات المرحلة الراهنة، حين تركز الروائية عبر لغتها إلى جعله إنساناً يحمل قضيته المؤرقة له قبل ساكنيه، كصالة المنزل مثلاً، وهي ملتقى أفراد الأسرة الحميمي نجد لها وقد تحولت فرداً من أفراد

(١) انظر حمد البليهد، جماليات المكان في الرواية السعودية، الدمام - دار الكفاح، د.ط، د.ت، ص ٥٢.

البيت وتعاني ما يعانيه، وتجسد ذلك حرفياً في رواية ثمن الشوكولاتة، فصالة منزل أسرة ملاك حين تشارك أفراد هذه الأسرة مشكلاتها فتعاني من تداعيات التفكك الأسري، وتشعر بفقدانهم الدفء العاطفي كما فقدهم له، فتقول ملاك معبرة عن لسان الصالة الإنسان:

"الصالة توزع ابتسامات الرضا على العابرين وتتوق إلى أن تضمهم بأحضانها"<sup>(١)</sup>، وهي برغم هذا الفقد والحرمان تتحلى بما يمكن للإنسان أن يتحلى به، كأن تعيش على فسحة الأمل، وتصبر كما يصبر البشر حين يواجهون أزمات حياتهم، فبرغم طول العهد بالفقد "إلا أنها لم تياس -على ما يبدو- فهي دائماً في كامل بهجتها مستعدة لأي لقاء محتمل"<sup>(٢)</sup>، وهي إن تجسدت كعروس تتوشح بالأصفر في ليلة جلوتها، لازالت تشعر بالشجن على حد تعبير الرواية.

نرى أن استثمار المكان الخاص على هذا النحو لا يراد به القيمة الجمالية المتوخاة من صنع البنية السردية إنما هو قناة لتمرير خطاب ضماني يحيل على واقع أسري أو اجتماعي متشظ أفقد اللحمة بين أفراد.

أما الغرفة الخاصة بمريم في رواية عيون الثعالب فلا يليق بها سوى لقب مجنونة، حيث لاتجد مريم أعذب ولا أجمل ولا أوفى من غرفتها المجنونة لتلوذ بها في أحلك لحظات حياتها: "أنزوي في مجنونتي غرفتي التي تحوي جنوني كله، بين كتبتي وأقلامي، وبرفقة حبيبتي عزيزة (أختها) وبها أخلق عالمي الذي أحب"<sup>(٣)</sup>، وهذه التسمية المؤنسنة لا تأتي عَرَضاً بل يتم التأكيد عليها في أكثر من موضع، تقول مثلاً "عندما يخرج عمي، أصعد إلى مجنونتي، غرفتي التي تحوي كل كفري وضلالي بنظرهم"<sup>(٤)</sup>.

(١) ثمن الشوكولاتة، ص ٥٧.

(٢) ثمن الشوكولاتة، ص ٥٧.

(٣) عيون الثعالب، ص ٧١.

(٤) عيون الثعالب، ص ٧٤.



وحيث نطوّف بالأمكنة العامة في سياق هذا التوظيف سنلاحظ الحظوة التي أعطيت لمدينة الرياض العاصمة على وجه الخصوص، حتى غدت أنسنتها. بالإضافة إلى تسريدها المتواصل. هاجساً يشغل الخطاب الراهن كتاباً وكاتبات، وفي أي من هذه الحالات إنما تصور الحالة التي تبدو عليها هذه المدينة/ الإنسان حال قاطنيها تماماً، وفي ظل "طبيعة خطابية عالية لروايات هذه المرحلة، ركزت على المكان العام أكثر من تركيزها على الأمكنة الخاصة، ولهذا نجد أنها تضع مدينة الرياض في المقدمة بوصفها مكاناً رئيساً وتخصها بنصيب وافر من الروايات، ولهذا السبب. أيضاً. ستكون أنسنة مدينة الرياض نموذجاً لنبرهن من خلاله على كيفية تحول المكان إلى حيلة تنهض بتبليغ خطاباً ما، وعلى الرغم من وفرة صور أنسنة مدينة الرياض في الرواية السعودية المتأخرة سوف ننتخب صوراً بعينها لتكون نموذجاً لهذه الفكرة علماً بأن هذه الصور متكررة في أكثر من موضع:

رواية القارورة لـ يوسف المحيميد تؤنسن الرياض بجعلها ذواتاً بشرية تحمل نقائص النفس البشرية فتقول: " .. كأنما هي ذوات انفلتت إلى شظايا في داخل كل شخص شخصاً أو أكثر، شخص الظاهر وشخص الباطن، شخص محترم ومهذب ومنفتح في الظاهر وفي الباطن والعمق شخص عديدون، لصوص وخونة ومنغلقي ومتزمتين" (١).

تؤنسن هذه المدينة. أيضاً. في خطاب الرواية النسائية الراهن على صور عدة كتشبيهها بالإنسان حاد الطباع، أناني النفس، المتغطرس، القاسي، المتسلط أو الإنسان المتطرف والمضطهد والدموي (٢)، الرياض إنسان يمارس الوصاية القامعة على من يعيش في كنفه، وتبعاً لوصايته تلك يتلصص على حرية الآخرين وبه فضول

(١) القارورة، ص ١١٩.

(٢) "كيف لوطن أن يكون موعلاً في التطرف لهذا الحد .. لطالما فتشت في المساحات الفارغة من حولي عن مقدار مضاعف من المازوشية لعلني بذلك أستطيع التعايش مع اضطهاد مدينتي لي، مع دمويتها" كتاب المتعبين، ص ١٩.

عارم لمعرفة أسرار الآخر<sup>(١)</sup>، وزد على هذا وذاك فالرياض متجسدة في إنسان شديد العنصرية حتى في معاملته للناس بحسب رواية بنات الرياض<sup>(٢)</sup>.

إنما تحيلنا مسألة تشكل الرياض في تلك الملامح الإنسانية إلى كائن مستبد مقابل آخر مقهور، وقد مثلت أنثى هذا الخطاب دور الإنسان المقهور الذي يعيش في كنف الرياض = المجتمع / المجتمع = الإنسان بكل ما يحمله هذا الإنسان من ممارسات ضاغطة عليه وفق أنظمة متناقضة تصفها بالأنظمة الأنثوية لفظاً، الذكورية تطبيقاً<sup>(٣)</sup>، وكنتيجه طبيعية لما تعتبره قهراً أنتجت الرواية النسائية السعودية حالة من العدائية بينها وبين ذلك الإنسان المتخيل الذي جسده في الرياض المدينة، وانسحب هذا التوظيف على مدن سعودية أخرى حتى بات تقليداً واضح المعالم يترسمه خطاب المرحلة<sup>(٤)</sup>.

تعبّر الساردات عن هذه الوضعية العدائية بكثير من العبارات التي قد تبلغ حد الغلو على نحو ما نراه في موقف بطلة رواية الأوبة بتجسيدها الرياض إنساناً قاسياً مراوفاً، لا ينفك يرقص على حبال المتناقضات، ويفتش في ضمائر الآخرين، حتى أصاب بطلتها النفور منها والتصل من رغبة الانتماء إليها، بل لم تتمكن من تحديد موقفها منها بحسب ملفوظها الآتي:

"لا أكرهها ولا أحبها، لنقل ليست لدي مشاعر تجاهها"<sup>(٥)</sup>، وقد كان

(١) "هذه الوصاية الطبيعية التي شكلت مجتمع الرياض وجعلت همّه الأول معرفة ما يفعله الآخر" (نساء المنكر، ص ١٣).

(٢) "لأول مرة تجد في الرياض اضطهاداً لفئة من المواطنين أكثر من اضطهاد أهل الحجاز" (بنات الرياض، ص ١٦١).

(٣) نساء المنكر، ص ٧١.

(٤) فمدينة جدة على سبيل المثال لم تعد سوى واحدة من "قصص نجاح وثرء الناس الذين يعبرون الطرق الرئيسة المحرمة على من يعيشون الذل والضياع، إنها خاصة بالمواطنين الصالحين وليست للوافدين البائسين الهاربين من حملات تفتيش الجوازات" (انظر: كتاب المتعبين، ص ٢٤).

(٥) الأوبة، ص ٥٥.



ذلك جواباً لمن سألها عن موقفها من الرياض/ الإنسان، وهي إجابة مربكة تنطوي هي والمواقف السابقة على ثورة مقنعة ضد الرياض المستبدة في رأيها والمتعارف عليه أنه "كلما كان القهر والاستبداد كبيرين تضاعف حجم الحقد والكراهية وأخذ أنماطاً متنوعة من أشكال الانتقام يصعب السيطرة عليها لتفريغ شحنات الحقد والكراهية اللتين تثقلان وجدان"<sup>(١)</sup> الإنسان وتؤرقان تفكيره.

لا شك أن هذا الخطاب حمل في طياته نماذج متفردة احتفت بالمكان المحلي حين أنسنته عن وعي على نحو ما أنجزته الروائية أميمة الخميس في روايتي: البحریات والوارفة لنجدها تبدي اهتماماً واضحاً ببث خطابها عبر فضاءات هاتين الروايتين، ف البحریات يتمخض سردها للرياض عن صورة إنسان حقيقي يتموضع على قمة هرم بنيتها السردية بملامحه الخاصة، ويهيمن على حركة من يعيش في كنفه من الشخصوس حتى أن قسوته انعكست على أهله وطبائعهم بحسب الرواية، كما أن أثر هيمنته واضح في تشكيل عموم الحالة النسائية فيه: ف "النسوة يختفين من خلف ثنایا أرواحهن المتشابهة التي تخشى البریق، أرواح أفلاح المكان الرياض أن يختلسها ويحولها إلى كثنان مضللة للغرباء والطامعين"<sup>(٢)</sup>.

نعم، فالواضح أن سطوة الرياض/ الإنسان بدت مهيمنة على شخصية بهيجة أو تلك الأنثى البحرية القادمة من الشام لتعيش في حضان صحراء الرياض، أو الرياض بوصفها صحراء، فبدت تحولات رحلة حياتها متماهية مع رحلة حياة الرياض من العفوية إلى التمرد، أو منذ أن كانت الرياض المدينة مجرد ذلك الإنسان البسيط المتقوقع في مجموعة رياض قابضة بالقرب من مصبات وادي حنیفة<sup>(٣)</sup>، وعاش ذلك الإنسان البسيط مرتهاً لشروط الطين والسعف والفلاحة،

(١) سلطة الاستبداد والإنسان المقهور، مرجع سابق، ص ٦٧.

(٢) البحریات، ص ٩.

(٣) ورد في الرواية "في نهاية كل مصب لفروع وادي حنیفة العظيم تنشأ روض، تتجاور هذه الرياض لتكون مدينة تحذب عليها أشجار النخيل وتطوقها" ( البحریات، ص ٢٥).

منكباً على ذاته، معزولاً عن الآخر، مكتفياً بما لديه من التمر واللبن، أما الآن فهو يمر في حالة تمرد تؤرخ لها الرواية ببداية خلعه لعباءة الصحراء وارتدائه عباءة المدنية، ليكن هدم سور المدينة القديم أول صورة فعلية لتمرده، نقراً:

"عام ١٩٥٩م هدمت الرياض سورها القديم، وجزت الحبل السري بخفة وحذر"<sup>(١)</sup>. ليصبح هذا الإنسان منفلاً من أمومة النخيل، ومتوجهاً صوب التحضر، بعد أن دبت الكهرباء في جغرافية جسده<sup>(٢)</sup>، جسده الذي "أخذ ملامح المدينة الحديثة، ونبتت على ضفافه العمائر الإسمنتية وبحلقت أسفلها أضواء النيون والمحلات"<sup>(٣)</sup>، فتتكر هذا الإنسان لسيرته الأولى بتحويله من الصحراء إلى المدنية، التي ضخت بدورها. في سلوكه القدرة على تقبل الآخر والتعاطي معه بعد أن كان لا يرحب بالغرباء ولا يعرف ملامحهم، فهاهم الخبراء الألمان يسكنون على طرف واديه ليقدّموا المساعدة له على الأخذ بأسباب الحضارة، وها هو يتيح الفرصة لأناس غرباء ليجاوروه، ويتعايشوا معه، فبجانب الرياض كان هذان الغريبان (عمر ورحاب) قد أجادا الرقص معها..<sup>(٤)</sup> بعدها نثرت الرياض كل تاريخ الطين والرمل وجلست على مائدة القمار تتوسل دروباً ممهدة وخالية من الغبار والعثار<sup>(٥)</sup>.

واصلت أميمة الخميس هذا النهج الخطابى، الذي يغلف الرؤية السردية بخطاب تشفى من مدينة لا تقبل الركون إلى غير التناقضات والتجاوزات والخروج والانفلات من القيد، رغم تلك الأغلال التي تجرّها إلى النمطية والسكون، في روايتها الثانية الوارفة التي أطلقتها سنة ٢٠٠٨م، وتحديداً بعد ثلاثة أعوام من إطلاق البحريات، ولمسنا بجلاء إصرارها على تفعيل دور المكان ومنحه واجهة

(١) البحريات، ص ٣٥.

(٢) يرد في الرواية "كان مارد الكهرباء يجول تلك الأيام بين المدن والقرى، وأصبحت الكهرباء هي بطاقة الدخول الأولى من القرية باتجاه المدينة" (البحريات، ص ١٣٦).

(٣) البحريات ص ١١٥.

(٤) البحريات، ص ٢٥٤.

(٥) البحريات، ص ٢٥٤.



السرد في بث مقولات الخطاب، بل هي في هذه الرواية تدقق النظر أكثر في خريطة الرياض، لتصوّر حياً من أحيائه الرئيسية لتضعه في واجهة السرد، هوحي عيشة في غرب الرياض، و"عيشة حي الرياض الرصين، وبيوتات الحمايل تلتف على وقارها وصمتها، والنساء المنغمرات بتفاصيل النهار الداخلي، وشغبهن مع الجدران، أما الأبواب ففراغها دوماً يمتلئ بقامة رجل"<sup>(١)</sup>.

على مثل هذا النحو تتحول الرياض المؤنسنة إلى حيلة سردية مؤثرة في التعبير عن الخطاب الضمني للذات الساردة على أثر إطلاقها العنان لصوتها لمناقشة ما هو قريب من القارئ مادياً ومعنوياً، وتوجهها صوب مجتمعه المحلي بما فيه من "ظواهر أو ملامح، أو إشكالات، أو حالات تقف ضد المجتمع، أو ضد أحد مكوناته الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو ضد عنصري استمرار النوع البشري المرأة والرجل"<sup>(٢)</sup>، لتمرر عبر حساسية التلقي. خطابها الخاص، وتتجاوز بذلك الخطوة الملتزمة في المجتمعات المحافظة من طرح القضايا الحساسة كمثّل مجتمع المملكة العربية السعودية، حيث أن الكثير من القضايا نجدها محاطة بشيء من الحذر والخوف والتوجس، وكان الخطاب الراهن مغامراً في اقترابه من قضايا المحلية بأساليب مختلفة كاستعمال الحيل السردية ومنها تصوير المكان المحلي إنساناً له روح ونبض وحياة لتعبر الرياض، وتشاغب جدة وتلتزم حريملاء الصمت... إلخ.

الرياض صورة من جملة صور أنسن فيها هذا الخطاب الأمكنة السعودية تبعاً لواقعها الاجتماعي وتجسيدا لتنوع بيئاتها على المستويين الثقافى والاجتماعي، ومدى انفتاح كل بيئة أو انغلاقها، ليرسم لكل مدينة إنساناً يتسق في ملامحه العامة مع طبيعة كل مكان، فمدينة القطيف لا تخرج لحظة أنسنتها عن إطار ذلك

(١) أميمة الخميس، الوارفة، دمشق - دار المدى، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٢٩.

(٢) فهد حسين، أمام القنديل حوارات في الكتابة الروائية، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١،

٢٠٠٨م، ص ١٤٧.

الإنسان المتحفز والمنغلق على ذاته<sup>(١)</sup> في آن، وهي تعيد حالة التناقض الواقعة بين التحفز والانغلاق إلى ظرف سياسي مرّت به هذه المدينة ذات الأغلبية الشيعية عام ١٤٠٠ هجرية<sup>(٢)</sup>.

يظهر تباين البيئات جلياً ولافتاً أيضاً فحين نقابل بين انغلاق القطيف/ الإنسان على ذاته، وبين انفتاح مكة المكرمة/ الإنسان على الآخر نلاحظ مدى الوعي بأنسنة كل بيئة بما يتسق مع شخصيتها المكانية الأصل، إن انفتاح مكة المكرمة الذي لا مثيل له، بحكم ما تستقبله من الحجاج والمعتمرين من كل بقاع الدنيا يثير هذا الخطاب حد توجيه النقد للمكان كونه بلغ حد التكرار لأهله، أو السخاء مع الأغراب ودرجة أهله إلى خارج دائرة الضوء، أو كما يصفها الخطاب الراهن بالعنقاء الأسطورية التي تنتزع زاد أبنائها لتطعمه للزوار، وهذا ما تصرّح به رواية أجنده مغتربة<sup>(٣)</sup>.

لا ننسى مدينة جدة التي حظيت بوافر كبير من الأنسنة في النصوص الروائية، بل نعدّها منطلقاً لفكرة الأنسنة على نحو ما ناقشناه في المرحلة الثانية عبر رواية الفردوس اليباب التي أسهمت في إطلاق رحلة هذه الحيلة في خطاب الرواية النسائية السعودية، ولكنها لا تتوقف عن الحضور المؤنسن حتى في هذه المرحلة فرواية ستر<sup>(٤)</sup> لرجاء عالم تتكفل بوحدة من هذه الصور، لحظة أن داهمت هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر مريم وزوجها محسن فتحوّلت جدة في نظرها شخصاً غريباً غير ذاك الذي ألفته وعاشت في كنفه، "من مكان اندلع ذاك الوجه

(١) يرد في الرواية: "تعلمت القطيف كيف تكون متحفزة دائماً ومنغلقة" (الآخرون، ص ١٨٩).

(٢) تقول: "كان العالم مهتاجاً، القطيف ملتهبة ومدخنة بقنابل الله، زجاجات البيبسي كولا الفارغة، وقطع قماش أبيض، وتنكة كيروسين، وصارت قذائف نار وشظايا، كانت انتفاضة بسيطة جداً، والجميع يريدون شيئاً هائلاً بقلب موازين الأرض، والثورة الإيرانية تغشي عيون الجميع وتمدهم بنسق مضىء لحذوه حذوا" (الآخرون، ص ١٨١).

(٣) انظر: أجنده مغتربة، ص ٣٩.

(٤) رجاء عالم، ستر، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٥ م.



للمدينة، وجه لم يخطر لمريم وجوده من قبل، أو وجه لم يعتنِ بالتحديق في وجهها مباشرة من قبل، وجه ظل يتفادها ربما، أو لعل حظها هو الذي تفاداه .. قناع ضحك بلا شارات تاريخية ولا روائح الحجاز القديمة، هبّ من صوب الصحارى وتطرف قبائلها ليلبس المدينة في غفلتها<sup>(١)</sup>.

يفيدنا هذا بأن حيلة الأنسنة للمكان قد أستغلت في هذا الخطاب بصورة مغايرة عما ألف، فثمة تماهٍ شهده الراهن بين الأنثى ومكانها، وبالأخص لحظة تعبيرها عن كينونتها جنسها حيث لا تجد أبلغ من المدن لاتخاذها صورة تندمج فيها، حتى تغتدي المدن كلها "أنثى تأتيك بألف صورة وصورة للغموض! تغيبك في تضاريسها كما تضمك امرأة لا تعنيها إحباطات ليلتك الأولى على خاصرتها بقدر ما يعنيها توقيع هزائمك وانتصاراتك فوقها إلى حد الانتشاء"<sup>(٢)</sup>.

ولنا أن نعتبر انصهار الأنثى في مدينتها، وقبولها استقبال الغزاة والرضوخ لانتصاراتهم وهزائمهم دون اكتراث منها ملمح دال، يشير إلى نشوة جلد الذات في الخطاب الراهن تحديداً، وهو ملمح لا تعدمه المراحل الأخرى وإن كانت لا تعطيه المساحة ذاتها التي رأيناها عليه في الخطاب الروائي السعودي الراهن، وهو أمر سنتوقف عنده في معرض تفصيلنا لتوجهات الخطاب الراهن إن شاء الله.

نختتم هذه الحيلة قائلين: إن أنسنة المكان المحلي على هذه الشاكلة الواسعة النطاق تعمل على تزويد المتلقي بلذة فائقة، تحدث من خلال نقل اللغة المجردة إلى ما هو حسي وملموس، لتصبح بمثابة المفتاح، أو مفتاح السر الأدبي بحسب رولاند بارت لسبب بسيط هو أن "الشيء المادي المفصل والحسييلعب دوراً أساسياً في الكتابة الأدبية، فوظيفته - التي بها بناءً على اقتحامه المفاجيء لحقل العقل - هي تكسير المنطق واللغة والكلام من أجل أن يمنح هذه العناصر شكلاً آخرًا من القول والرؤية"<sup>(٣)</sup>.

(١) ستر، ص ٩٠.

(٢) أجندة مفترية، ص ٢٤.

(٣) الأدب عند رولاند بارت، مرجع سابق، ص ١٦١.

وإنصافاً لهذه المرحلة نقول: في حين لم تشهد المرحلة الأولى حضوراً لمثل هذه الحيلة السردية فإن أنسنة الأشياء حيلة فنية وضعت المرحلة الوسطى أسسها في خطاب الرواية النسائية السعودية بينما انطلاقتها وحضورها اللافت - حتى أنها انطلقت بما يشبه التقليد السردى المستمر - إنما كان في هذه المرحلة الراهنة، فقد لاحظنا كيف أن الكاتبات اضفين "صفات إنسانية محددة على الأمكنة والحيوانات والطيور والأشياء وظواهر الطبيعة حين تشكيلها تشكيلاً إنسانياً، وتجعلها كأي إنسان تتحرك وتحس وتعبر وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله"<sup>(١)</sup>، وكان أثرها جلياً في اقتران الخطاب الكشف والفضح والتشفي.

(١) مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دمشق - دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، د.ط، ٢٠٠٩م، ص ٩.





## الحيلة الرابعة - حيلة الأسماء المرجعية

كسراً لأفق توقعات القارئ وتفعيلاً لدوره التأويلي اتبع الخطاب الراهن نهجاً خاصاً في استحضار الكثير والكثير من أسماء الشخصيات المرجعية<sup>(١)</sup>: تاريخية، سياسية، أسطورية، إشهارية وغيرها، وكأنه بهذا النهج يستثمر أسماء كوّنت الوجدان العاطفي لأجيال متعاقبة.

وبقولنا اسماً مرجعياً نعني ما أسماه فيليب لوجون Philippe Lejeune بـ "الاسم الواقعي، وهو العلم الشخصي الذي أقول معتقداً إنه يشير إلى شخص واقعي يحمل هذا الاسم، وقد يكون هذا الاسم اسم المدينة أو اسم الشهرة أو كنية"<sup>(٢)</sup>.

في بداية الأمر، يتوجب علينا الإقرار بعدم خلو الرواية في شتى مراحلها من هذه الظاهرة، ظاهرة استحضار أسماء الأعلام في شتى المجالات إلا أن هذه الظاهرة اكتسبت وضعها الخاص مع رواية الحساسية الجديدة<sup>(٣)</sup>، مع التنبيه بأن الباحث لا يقصد بالاستحضار توظيف الاسم المتداول إعلامياً بين الناس بوصفه شخصية رئيسية من شخصيات الرواية بحيث تكون واحدة من فواعلها المشكلة لأحداثها، إنما نعني ذكر الاسم ذكراً طارئاً، وعلى نحو غير متوقع، فيستحضر

---

(١) الشخصيات المرجعية: "هي الشخصيات التاريخية والأسطورية والمجازية والاجتماعية وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ تشكيلها" (انظر: تحليل الخطاب الأدبي، مرجع سابق، ص ٢٠٤).

(٢) يذهب إلى هذا الرأي عدد من النقاد منهم عبد المجيد نوسي في مؤلفه: التحليل السيميائي للخطاب الروائي حيث يقول: "إن تحليل مكونات خطاب الرواية استناداً إلى المفاهيم الإجرائية للسيميوطيقا، أبرز أن توظيف أسماء أعلام الأماكن والتواريخ الزمنية وبنية المحادثة وأسماء الشخصيات المرجعية يمثل عناصر منحت الرواية منزلة خاصة بين كتابات الخطاب الروائي العربي المعاصر وخاصة كتابات الحساسية الجديدة" (انظر: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٨٧).

(٣) مرايا القصص - بحث في السرد النرجسي من خلال نماذج من الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٢٩.



اسم العلم المتداول في لحظة سردية خاطفة ومباغطة للقارئ وبصورة صادمة لأفق توقعها إلى الحد الذي يستفز القارئ فيدفعه إلى استحضار كل ما تحمله هذه الرموز من مرجعيات، وكأنه يبدي ردة فعل مباشرة تجاه هذا العلم أو ذاك.

والمسألة على هذا النحو تقانة حاضرة في الفن الروائي لفتت بطغيان حضورها أنظار الدارسين فحاولوا تفسيرها كل بحسب رؤيته الخاصة، فأدرجها فيليب بوجون ضمن ما اسماء الخطيئة السيرية، واعتبر ذكر أسماء الأعلام واحداً من أسبابها "الأمر الذي أفقد المتخيل الروائي سمة التجانس ليس مع ميثاق السيرة وحسب بل في البنية الروائية، نتيجة المغالاة في التمويه والرغبة الواعية واللاواعية ربما للتأريخ"<sup>(١)</sup>، على حد تفسير الناقد محمد العباس لمقولات فيليب بوجون.

في جانب آخر عدها أمبرتو إيكو قدرة على إحداث فعل هو بحد ذاته عملية ذهنية، تنهض بفعل القراءة لدى المتلقي وتتمثل في صور عديدة منها: التوقف عن القراءة أحياناً أو إبطاء السرد أو التدبر أحياناً أخرى، أو إبداء التساؤلات اللازمة حول توظيف هذا العلم في هذا السياق أو ذاك وعلى هذه الصورة المباغطة.

ونضيف أن مثل هذا الإجراء من قبل الروائي وهذا الاستقبال من قبل القارئ حريّ بإنتاج سلسلة من التأويلات تتولد عنها سلسلة من الدلالات، وهو أمر حظي بمقاربات نظريات تحليل الخطاب حتى اهتمت بتبيان دوره الكبير في تدفق إيقاعية السرد بدرجة كبيرة، وفي الوقت نفسه ضخ الخطاب بطاقة تأثيرية أكثر فاعلية نتيجة إبلاغه للمتلقي بمعية صدمة شعورية غير متوقعة، أو قدرته على خلق "مناورة نصية يهدف من خلالها الأنا المتلفظ إلى تشويش أفق التلقي وخلط أوراق اللعبة التلفظية، وخلخلة الحدود القائمة بين النص الروائي التخيلي أو المرجع الواقعي الحقيقي"<sup>(٢)</sup>، وسوف نتوجه لدراستين فسرتا هذه الظاهرة:

(١) نهاية التاريخ الشفوي، مرجع سابق، ص ١٩.

(٢) مرايا القص النرجسي، مرجع سابق، ص ١٢٧.

الأولى: هي دراسة تحليل الخطاب لج. ب. براون، وتوصل فيها إلى أن أسماء الأعلام تندرج تحت قائمة الأدوات التي يستعملها الخطاب لإنتاج الإحالة اللازمة واعتبر أن استخدام مثل هذه الأسماء ينضوي تحت مفهوم الإحالة الخارجية<sup>(١)</sup>، بحيث يقوم القارئ بالالتفات عبر هذا الاسم إلى خارج النص حتى يتعرف على الشيء المحال عليه، فذكرنا أفلاطون - على سبيل المثال - يحيل مباشرة على الفيلسوف اليوناني المعروف تاريخياً. ولكن لا تكتفي المسألة بهذا القدر من الإحالة بل تتجاوزها في غالب الأحيان ليصبح هذا الاسم العلم حيلة تكرسها الإحالات المتناثرة في الخطاب الروائي، "فالمرجع في الخطابات ولا سيما الأدبية لا يُستقى من النص دفعة واحدة، ولا يبوّج بسرّه في ظهوره الأول بل إنه كثيراً ما يخضع لمناورات المتكلم وخططه، فلا يعرض إلا ملتبساً بمقامات للقول مختلفة"<sup>(٢)</sup>، وفق ما توصلت إليه دراسة محمد الخبو: مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية حتى وإن رأى يول "أن استعمال أسماء الأعلام كعبارات محيلة أقل مدعاة للجدل"<sup>(٣)</sup> من استعمال الأسماء المبهمة، بالنظر إلى مرجعياتها المتفق عليها بين المتخاطبين، فجميعنا يدرك ما يحيل عليه اسم الملك أوديب Oidipous، أو روميو Romeo، أو عشتار Ishtar، أو مسيلمة الكذاب.. وهكذا.

الدراسة الثانية وهي لـ رشيد بن مالك وتتلور وفقاً لرؤية سيميائية محضة، مفادها أن الشخصية المرجعية تتكئ على قوة حضورها المرجعي، "فالمرجعية هي الوظيفة التي يحيل بها الدليل اللساني على موضوع العالم غير اللساني سواء كان واقعياً أم خيالياً"<sup>(٤)</sup>، وعليه فإنه يرى أن الشخصية المرجعية تحيل على الواقع غير

(١) يقابل الإحالة الخارجية عند يول "الإحالة الداخلية وهي تتطلب من القارئ أن ينظر داخل النص للبحث عن الشيء المحال عليه" (انظر: تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ٢٣٩).

(٢) محمد الخبو، مداخل إلى الخطاب الحالي في الرواية، صفاقس - مكتبة علاء الدين، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٧٦.

(٣) انظر: تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص ٢٥٠.

(٤) انظر رشيد بن مالك، السيميائية السردية، عمان - دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ١٢.



النصي الذي يفرزه السياق الاجتماعي، كصورة المهرج في المجتمع الجزائري أو التاريخي ك نابليون بوناپرت Napoléon Bonaparte، ويرتبط وضوح هذه الشخصية المتميزة بالمعنى الملىء والمثبت ثقافياً بدرجة إسهام القارئ في الثقافة الاجتماعية والتاريخية التي ينتسب إليها النص الروائي<sup>(١)</sup>.

تتراكم هذه الأسماء المرجعية في رواية الراهن بصورة تدعو للدهشة حتى أن احتشادها هذا وقع في تشابه كبير من حيث التوظيف والاستثمار خطاباً، وهو ما دفع بالدراسة لفكرة إضافة ملحق خاص<sup>(٢)</sup> بهذه الأسماء، مؤمنين بأنها خطوة في مجال البيبولوجرافيا وستفيد الباحثين. بإذن الله. في مجال الرواية السعودية على اختلاف أوجه البحث فيها، علماً بأن هذه التوظيفات العديدة حققت الشرط. الأكثر أهمية بالنسبة للدراسة. ونعني به التوظيف لهذه الأسماء في لحظة سردية مباغتة، مما يكشف عن توجه عام للروائيات السعوديات لمثل هذا التكنيك السردى في رواياتهن حتى بات تقليداً يسم خطابهن الراهن علماً بأن هذا الملحق سعى لرصد الأسماء المرجعية في أكثر كم ممكن من الروايات ولا ندعي اشتماله على كل المنتج.

اللافت أيضاً أن ذلك التنوع لم يقتصر على أسماء الأعلام فحسب بل لحق به توظيف لا محدود لمسميات أفلام السينما ومسميات الأغنيات الشهيرة ومطربيهها ومسميات اللاعبين الرياضيين، ومسميات السيارات وأصنافها، ومسميات شركات التجميل الشهيرة والمطاعم العالمية، .. والعطورات المعروفة .. إلخ، وسوف نضمن الملحق المخصص لهذا شيئاً من هذه النماذج.

على سبيل المثال استخدمت رجاء عالم في رواياتها الإحالة على الشخصيات التاريخية العديدة بلقيس في رواية مسرى يا رقيب، وشهرزاد في روايتي سيدي

(١) المرجع السابق، ص ١٢١.

(٢) انظر: الملحق الخامس من ملاحق الدراسة، والذي خصص للأسماء المرجعية.

وحدانه، وحبى<sup>(١)</sup> بدلالاته المتعددة، لم تكتف هذه الروايات وغيرها بتوظيف الشخصيات ذات مرجعية تاريخية فحسب، بل أتت على ذكر بعض المعاصرين كتوظيف رواية طريق الحرير اسم الناقد السعودي المعاصر سعيد السريحي، وتذكر الكاتبة بهية بوسبيت الأمير السعودي سلطان بن سلمان بغية تسمية مولودها باسمه تيمناً به وبإنجازه في قيادة غزو الفضاء عربياً.

ولنقس على مثل هذا مجمل روايات هذه الفترة التي وظفت عدداً لا حصر له من أسماء شخصيات تاريخية ك أفلاطون Plato، ونابليون، وبيجماليون Pygmalion، وأرسطو، وصالح الدين الأيوبي، وعباس بن فرناس وتوظيفها الأسماء ذات المرجعية الأسطورية من مثل عشتار، وفينوس Venus، وسيزيف Sisyphus، وغيرهم، كما توجه إلى أسماء العلماء واستحضرها مثل سيجموند فرويد Sig-mund Freud، وألبرت اينشتاين، و إمانويل كانط Immanuel Kant وغيرهم كثير، ولعب هذا الخطاب كثيراً على الطاقة التي تحملها الأسماء السياسية، والتي حظيت بقسط وافر من التوظيف مثل هتلر Adolf Hitler، وروزفلت Roosevelt، والسادات، وجمال عبد الناصر، وجيفارا Che Guevara، وصدام حسين، ومثلهم استثمر أسماء المشاهير من الشعراء كالشاعر الانجليزي تي سي إليوت T.S. Eliot، والشاعر الهندي طاغور Tagore، والشاعر العربي نزار قباني، والشاعر خالد الفيصل، وعلى غرارهم الكتاب والنقاد من مثل وليم شكسبير William Shakespeare، وهتشكوك Alfred Hitchcock، وفكتور هوجو، وسيد قطب، وعبد الله الغذامي، وتركي الحمد، ونجيب محفوظ وعبد خال وأحلام مستغانمي وغيرهم كثير، ولنقس على هذا أسماء نجوم السينما العالمية والعربية والمسلسلات التلفزيونية الشهيرة، والأماكن السياحية الشهيرة ومصممي الأزياء

(١) حبى اسم يذكّرنا بشخصيتين: القصة الشهيرة عن حبى بنت قصي الخزاعية في مكة خلال فترة ما قبل الإسلام، والثانية حبى الرمز الأنثوي بالشبق في المدينة المنورة (انظر: الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص ٢٢٢).



وأسماء العطورات وأشهر الروايات وأشهر الأفلام السينمائية.

كان هذا الكم الهائل من الأسماء دافعاً للدراسة لمحاولة تناول الظاهرة بوصفها حيلة سردية اتبعها الخطاب الراهن لتحقيق أغراض بعينها غير مستهين بأثرها الفاعل في خلق خطاب يعمل على تحفيز القارئ ومباغته شعوره، ودغدغة أحاسيسه، ولن يسعنا الحديث عن هذه الأغراض إن لم نحدد الخصائص العامة التي انتظمت هذه الأسماء المعروفة والمتداولة والشهيرة في نماذج هذا الخطاب وقد خلصنا إلى خصائص أربع هي على النحو التالي:

أ- أن الغالبية العظمى من روايات هذه المرحلة وظفت الأسماء ذات الصبغة المرجعية حتى باتت تكتيكاً فنياً تعتمد بنيتها عليه، علماً بأنه لم تغب عن منتج المرحلة الثانية إلا أنها بصورة أقل كثافة.

ب - من حيث الكم سجلت الدراسة نسبة عالية لحضور تلك الأسماء في النصوص الروائية على اختلاف وتنوع مجالاتها اجتماعياً وثقافياً وسياسياً ودينياً وأسطورياً وما إلى ذلك.

ج - على الرغم من اختلاف القدرات في الكتابة الروائية بين روائيات الخطاب الراهن إلا أن سمة عامة سادت في طريقة توظيف هذه الأسماء اعتمدت على المباغته وكسر أفق التوقع لدى القارئ بمداهمة هذه الأسماء للحظة سردية ما دون سابق تمهيد حتى أنها تذكر هذا العلم أو ذاك عابراً وعلى غير أهمية، أو يرد افتراضياً، أولاً يعدو مجرد "تفصيل يبدو أنه يذكر بدون أي مبرر سوى أنه جزء من الواقع المقدم"<sup>(١)</sup>، وذلك بالطبع هو الظاهر إما القصد الخفي فهو ما سنشير إليه في أغراض هذه الحيلة.

د- ثمة مقصدية لوحظت في توظيف هذه الأسماء في موقف خطابي ما دعت

(١) جيرالد برنس، المصطلح السردية، ترجمة عابد خزندار، القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة، د.ط،

فيها اللحظة السردية الروائية لفرض أسم بعينه دون آخر، وبوجود المقصدية تلك يؤكد الكاتب أن "الأدلة ليست اعتباطية وأن الاسم هو خاصة طبيعية للشيء على حد رأي رولان بارت"<sup>(١)</sup>، فكما يحتمل الخطاب الأدبي بعمومه استدعاء غير واعٍ تتداعى فيه الأسماء الاشهارية على المبدع، أثناء إنشائه لنصه يحتمل أيضاً ما يمكننا تسميته بالاستدعاء الواعي أو التناص الواعي، ونعني به أن يقرر المبدع عن قصد توظيف الأسماء المرجعية بوصفها تقنية سردية، فيختار منها ما يلائم خطابه إلى الحد الذي نشعرنا بأن منتج الخطاب "يملك زمام التحديد القبلي للمعاني المراد تبليغها للقارئ"<sup>(٢)</sup> كما جاء في منظور الجرجاني.

ويمكننا الاستدلال على مقصدية المؤلف تلك من خلال ما اسماه أمبرتو إيكو القارئ النموذجي<sup>(٣)</sup>، وهو "قارئ نوعي يتوقعه النص باعتباره محفلاً للتعاون"<sup>(٤)</sup>، ونرى أن الاستدلال عليه يأتي عبر هذه الحيلة وغيرها من الحيل، أي أن المؤلف ينتقي مجموعة اشارات "ترسم علامة تقود إلى انتقاء مباشر لقارئه النموذجي"<sup>(٥)</sup>، وبالمناسبة فهذا شأن يمكننا تطبيقه على كل ألوان الحيل وليس هذه فحسب.

وسؤالنا الآن ما هي المسوغات والأغراض التي تقدمها الدراسة حين اعتبرت الأسماء المتداولة إعلامياً، ووفق مرجعياتها الإشهارية المختلفة، المبتوثة في سياقات مختلفة من نماذج الخطاب الروائي الراهن، وبهذا الكم المثير للدهشة حيلة من حيل هذا الخطاب السردية والتي اعتمدها لإبلاغ رسائله؟

(١) انظر: محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق- منشورات وزارة الثقافة، د. ط، ١٩٩٦م، ص ١٢٧.

(٢) حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، بيروت- المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٧م، ص ١٠٥.

(٣) بالإضافة إلى القارئ النموذجي فقد "أنتجت الأدبيات النظرية حول السردية وعلم الجمال والتلقي أو القارئ الموجه أنتجت مجموعة من الشخصيات أطلق عليها أحياناً القارئ المثالي، وأحياناً أخرى القارئ الضمني وأحياناً القارئ المحتمل، وكل قارئ من هؤلاء يشير إلى مؤلف مثالي أو ضمني أو محتمل" (انظر: ٦ نزاهات في غابة السرد، مرجع سابق، ص ٢٨).

(٤) المرجع السابق، ص ٢٨.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٨.



الواقع أن نماذج هذا الخطاب كفيّلة بتقديم الإجابة الشافية لمثل هذا السؤال فكل ما يبرر هذا الرأي وجدناه ماثلاً عياناً فيها، وكان أن أوجزنا هذه المسوغات على النحو التالي:

أولاً. قدرة هذه الأسماء على التشويش على النسق الواقعي وعلى نزع الألفة عنه بدمجه في سياقات ما ورائية، وهو مزيج كفيل بخلق متعة موشحة بالدهشة لدى القارئ، حين يرتبط اسم علم ما بواقع حياته وظروفه وقضاياها، ونحسب أن ذلك بدا بوضوح تام لدى لعبة مي خالد العتيبي السردية عبر روايتها كتاب المتعبين، كذاك الربط المدهش بين فيلسوف الهند صصه، وبين حالة مدينة الرياض، ففيلسوف الهند لم يكن "يتصور ما ستؤول إليه الأمور في مدينة الرياض بعد قرون عديدة، وإلا لما استجاب لنداء الملك حين طلب من فلاسفة الهند اختراع لعبة تنافس لعبة الطاولة، أو زهرة النرد التي بعثها الملك الفارسي فأثارت الهدية غير الملك الهندي"<sup>(١)</sup>، فالمدينة الرياض بارتباطها بالواقعي والمعيش تمرر للقارئ عبر شكلها الهندسي غير المرضي بالنسبة للساردة، وهروباً من الاصطدام مع الرقابة أو غيرها تتخذ من وجود فيلسوف هندي يدعى صصه حيلة لطرح هذا الانتقاد، أيضاً على اعتبار أن الفيلسوف "لم يخطر بباله وهو يتقدم منتشياً في طريق القصر صبيحة يوم مشمس أن الرقعة التي يحملها في يده وتمثل خلاصة فلسفته ستقلب مدينتي مدينة الرياض بعد قرون عدة رأساً على عقب"<sup>(٢)</sup>، فقد اخترع الشطرنج للملك، والرياض ما هي إلا لعبة شطرنج في شكلها الهندسي، وعلى القارئ بالطبع أن يفتح كل الدلالات الممكنة التي تحملها لعبة الشطرنج بشكلها الهندسي، القائم على المربعات، ولونها الأسود والأبيض وجنودها وملكها وقلاعها وكأننا حيال مجتمع حاضر بيننا تماماً.

ليس هذا فحسب، فإمعان استثمار الحيلة تلك بدا قوياً في هذا الخطاب حد

(١) كتاب المتعبين، ص ١٦.

(٢) كتاب المتعبين، ص ١٧.

أن الذي وضع المخطط الهندسي لمدينة الرياض ليس إلا مهندساً يونانياً قديماً هو دسكيادس، والذي "خطط تصميماً ذكياً وعديم الإنسانية في آن، مخططاً على هيئة رقعة شطرنج... لا تنظروا إليّ هكذا، في الحقيقة لست متأكداً من أن دسكيادس صرخ وهو عار حين فكر في تصميم مدينة الرياض لكني واثق من استحقاقه للمساءلة القانونية"<sup>(١)</sup>.

وهكذا فالفيلسوف الهندي صصه والمهندس اليوناني دسكيادس يحضران بمرجعياتهما تلك ليصبحا على علاقة مباشرة بحاضرة الرياض عاصمة البلاد السعودية، ومعهما شخصية ثالثة ذات مرجعية سياسية إنه هتلر الذي لا تصدق الرياض بوصفها "مدينة مغلقة على نفسها وعلى أربعة ملايين بيدق كريستالية هم صفوة بشرها، وعلى ليل غير نهائي من الكهرباء والمصاييح المعلقة"<sup>(٢)</sup>، أنه كان يخاف الأماكن المغلقة.

لقد اتضحت لنا محاولة التعتيم على الوضع القائم في مدينة الرياض من حيث بنيتها الهندسية غير الملائمة، فضلاً عن انغلاقها الاجتماعي على ذاتها من خلال حيلة استدراج هذه الأسماء من مواضعها الأصلية تاريخياً وسياسياً، وجعلها مسؤولة مسؤولية مباشرة عما يعانيه أهالي الرياض الآن، من علاقات اجتماعية باهتة واختناقات مرورية وهويات متداخلة وتمدد عمراني مقلق، إذن فمن الواضح أن هذه الأسماء في مجملها حين وظفت على هذه الشاكلة كانت تهدف إلى تغريب الواقع، ونزع الألفة عنه، وهي تقنيات تشكل في مجموعها ما تسميه فرانسواز Fran-coise بعمليات التفريد ونعني بها "مجموع الرسائل الموظفة لتعتيم الشكل وإحالة مدة الإدراك وإبطاء التعرف..."<sup>(٣)</sup>.

(١) كتاب المتعبد، ص ٢١.

(٢) كتاب المتعبد، ص ١٨.

(٣) محمد بوعزة، هيرمينوطيقا الحكيم - النسق والكاوس في الرواية العربية، بيروت - مؤسسة الانتشار

العربي، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ١٢٢.



ثانياً: على العكس تماماً من المسوغ الأول فإن هذه الأسماء قادرة بحركة التفاضلية معاكسة على تكريس الواقع ودعم وجوديته، وأن هذه الحقائق المبتوثة في النص قادرة على خلق الانطباع بالواقع وإثقال القيود الجمالية بالقيود المرجعية<sup>(١)</sup>.

وإذ يلفتنا هذا التصعد الكبير لأسماء الأعلام المرجعية نقر بأنه صنيع يهدف إلى تكريس أثر الواقع مثل هذه الآثار الواقعية مجتمعة الظلال الدلالية للواقع المعيش بحيث تعني أن هذا واقعي وحقيقي، وليس عالماً روائياً مختلفاً وهو أمر حري بإضفاء المصدقية على الرواية الواقعية.

في هذه الروايات يحتفي الخطاب بأسماء أشخاص لهم نصيب وافر من الشهرة بين الناس مستفيداً، مما يحيل عليه كل اسم منها في سياقه الذي اشتهر فيه وما تؤديه كل إحالة من دلالات والأمثلة على ذلك كثيرة، منه حضور الشاعر نزار قباني في سياق يتسق مع إحدى قضايا المرأة بوصفه شاعراً لها كما عرف عنه، وهو ما يؤدي إلى تكريس واقعية خطاب الرواية حين تتخذ الذات الساردة من نزار محفزاً لطرحها قضايا المرأة في مجتمعها، بل وتجعل من إحدى قصائده . سأكتب عن صديقاتي - منطلقاً لخطابها الإشكالي المتسق مع إشكالية قباني مع واقع المشهد الأدبي العربي والمجتمعات المحافظة، فتبدأ الساردة بعبارته "صح لسانك يا نزار قباني .. صدق من لقبك بشاعر المرأة ومن لا يعجبه ذلك فليشرب من البحر"<sup>(٢)</sup>.

ومثله الحضور الذي يسجله اسم الناقد عبدالله الغذامي بإشكاليات طرحه النقدي المثير للجدل في مجتمعه خاصة، فالكاتبة ذاتها حين تلوي اختيار الوسيط الإعلامي الملائم لنشر إيميلاتهما تضع اسم الغذامي وسيطاً، باتكائها على مقولة له تدور حول قضية الرواية والتلفزيون، لتنتهي إلى أن تصوير روايتها تلفزيونياً

(١) محمد الداوي، سيميائية الكلام الروائي، الدار البيضاء - المدارس شركة النشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٢٥٤.

(٢) بنات الرياض، ص ١٢.

أفضل بكثير من طباعتها كرواية، وذلك لكونها تتفق مع عبد الله الغذامي في كون الأدب برجوازيًا والصورة ديموقراطية<sup>(١)</sup>.

وقد لوحظ لدينا بأن الكاتبة السعودية تتحين الفرص لدس الأسماء المثيرة للجدل في مجتمعتها، وعلى حد سواء أسماء نخب الحداثة ونقيضهم أو الليبراليين وغيرهم وكأنها حين تتخير الأسماء الناضجة جدلاً وإثارة تستجدي من قوة حضورها في الذاكرة عوناً لإبلاغ خطابها، تماماً مثلما تتمرس سديم في بناق الرياض بالكتاب الروائيين السعوديين، الذين خرجوا بخطابهم الروائي للخطاب السائد إلى أفق روائي جديد وأثاروا به جدلاً واسع النطاق، كتركي الحمد وغازي القصيبي وتردفعهم بالجزائرية أحلام مستغانمي أيضاً<sup>(٢)</sup>، حين تريد البحث عن الحب في كتاباتها ولكونها لا تريد "قراءة تحطيم الصنم العلماني ولا تريد قراءة أيجولات جديدة لـ محمد الشريف في معاركه ودفاعه عن النظام السياسي الإسلامي، ولا تريد قراءة خواطر محمد الشعراوي التي كانت تبحث فيها عما سرقة التشدد الوهابي من حياتها حتى نجدها تقول: "سأتوجه إلى أحلام مستغانمي سأتوجه إلى الحب"<sup>(٣)</sup>، وكأنها بهذا تعمل على إسقاط كل الشعارات الماكنة في حضورها اجتماعياً وتستدعي بديلها هي كامرأة، بديل يروق لها ويتمشى مع طموحها الشخصي لا المجتمع العام فاستدعاء أحلام مستغانمي استدعاء للحب، وإعلان الحب إعلان للتمرد بالنسبة لها.

ثالثاً: إذا كان النص "آلة كسولة تتوسل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها"<sup>(٤)</sup>، فنحسب أن لهذه الحيلة. وفق آلة النص الكسولة التي قال بها إمبرتو

(١) بنات الرياض، ص ٢١٨.

(٢) "اشترت العدامة والشميسي لتركي الحمد بعد أن رأت رجلاً خليجياً أربعينياً يطلبهما من البائع أمامها، واشترت رواية شقة الحرية لـ غازي القصيبي.. وأخيراً اختارت رواية ذاكرة الجسد لـ أحلام مستغانمي" (انظر: بنات الرياض، ص ٧٧).

(٣) نساء المنكر، ص ١١.

(٤) ٦ نزعات في غابة السرد، مرجع سابق، ص ٢٠.



إيكون. قدرة على تفعيل دور القارئ واستنهاض ذاكرته بإشراكه فعلياً لا بالقراءة فحسب، بل بتوجيه مسار الخطاب دلاليًا وكأنه يقوم بدور مواز لدور السارد المتمثل في إطلاق اسم ما، أسم يقترن في ذاكرة القارئ بمرجعية محددة كما يحظى بشهرة واسعة ربما لا تجعله أسير مجتمعه المحلي بل أكثر من ذلك لتتم عملية التفعيل تلك وفق آلية لها مسارها المحدد، بحيث يقوم السارد بإقحام ذلك الاسم في مقطع من مقاطع الخطاب وكأنه بهذا يثير "وقائع محايدة لبنيته الذهنية ومتضمنة في اللعبة السوداء للمتلقى، ولا يمكن أن يحصل التفاعل الإيجابي بينهما، إلا إذا استندا إلى معرفة خلفية مشتركة، وهذا ما يحتم على منتج الخطاب مجاراة معتقدات المتلقى بما له علم به مسبقاً.

بناءً على ما سبق ذكره نستطيع تبرير تدافع الخطاب الروائي الراهن وربطه لتلك الأسماء المعروفة بقضايا ذاتها جس إنساني يتسم بالشمولية كقضايا الحرية والعدالة والمساواة وغيرها من القضايا المصيرية، ولناخذ حرية الإنسان مثلاً، لنجده تنطرح في خطاب هذه المرحلة في الكثير من المقاطع السردية، عبر أسماء أعلام تأتي في ثانيا النص بصورة مباغتة، حتى يجد القارئ نفسه مستدرجاً إلى ساحتها مستحضراً على وجه السرعة ما ألفه عن تلك الشخصية من أدوار وبرامج محددة مسبقاً، كأن يتم فصل اسم الملك فيصل تاريخياً في السرد للتوثيق لعهد جديد من الحرية، كما تقول رواية هند والعسكر: "أدركت عموشة أن تاريخاً جديداً يختلف عن تاريخ أمها وأبيها قد جاء عندما أقر الملك فيصل قانون تحرير العبيد في الستينيات من القرن العشرين"<sup>(١)</sup>، ومثل الربط الذي تجريه رواية المتعبين بين بيجماليون والحرية لتقول: "في الحقيقة لا أعرف لماذا أغفل التاريخ ذكر السبب، أو الطريقة التي مات بها بيجماليون لكنني قدرت أنه قتل نفسه، ندمت فقط على أنني لم أترك ورقة قبل موتي أقول فيها "مات شغفا بالحرية"<sup>(٢)</sup>.

(١) هند والعسكر، ص ١٨.

(٢) كتاب المتعبين، ص ٦٩-٧٠.

وقد أمعن هذا الخطاب في استثمار كل الرموز المتواطىء على دلالاتها لتكون مدخلا يلفت به الأنظار إلى حرية المرأة فتأتي حديقة الهايدبارك واحدة منها، والتي لفتنا - بحق - مدى توظيفها لها في ثنايا هذا الخطاب لنجدها في بنات الرياض ونساء المنكر والأوبة وملاح وأجندة مغتربة وعيون قذرة والعديد من الروايات<sup>(١)</sup>.

إذن تكمن قيمة هذه الحيلة في مدى قدرتها على استثمار ما يمكن استثماره من طاقة معرفية، يشارك المتلقي في إنتاجها، فتتكامل الطاقة المعرفية المختزنة في الذاكرة الجمعية بجذب القارئ تلقائياً، وموضعتة في زاوية الرؤية ذاتها التي من خلالها يرى العالم من حوله، وهنا تكتسب المقصدية - التي تحدثنا عنها سلفاً - خصوصيتها في التوظيف الأدبي حين تتوسل الكاتبة هذه الأسماء المعروفة سلفاً، فتحفز القارئ على الكد والتعب، وإعمال الحدس والفكر لبلوغ المقاصد العميقة من إيرادها في السرد.

رابعاً - بالاستحضار الخاطف لأسماء تاريخية وأسطورية وضع الروائي ضمن قائمة أهداف إعادة تمثيل التاريخ في لحظة تتكفل باستعادتها شخصية تاريخية ما، يشار إليها في سياق الخطاب لا بصورة تفصيلية، إنما على نحو عابر، وبذكرها يحدث البعد الاسقاطي الذي يرمي إليه كاتب الرواية، وظهوره يكون لحظة تلقي القارئ لمسمى ذلك العلم الذي ينعكس مباشرة على واقع الحياة المعيشة في الحاضر، فاسم العلم التاريخي على سبيل المثال يدخل إلى خطاب الرواية "بحقبة ملابس جاهزة، لا يمكن أبعادها عنها، أو اقتراح ملابس جديدة لا علاقة لها بالصورة المرسومة عنها"<sup>(٢)</sup> وهو تلازم في مسمى الشخصية التاريخية يقوم بتثبيت

(١) اقترنت الهايدبارك لدى أنثى هذا الخطاب بالإحالة شبه المباشرة على الحرية، التي تتأملها المرأة وتسمى إليها، وارتبطت أكثر برغبة المرأة من الانعتاق من الأمكنة المغلقة، والكبت الاجتماعي، وغير ذلك من الممارسات الحادة من حرقتها، ليكن توظيف اسم الهايدبارك اللندنية وبرمزيتها المتعارف عليها مسألة اتفاق بين روايات هذا الخطاب.

(٢) الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص ٢٢٦.



ما يسمى بـ الشفرة المرجعية<sup>(١)</sup>، فيها والتي لها قدرة فائقة على تفعيل النماذج القابلة للتصديق، أو المحاكاة للواقع في الخطاب السردي، وهكذا فعلت الأسماء الواردة في نماذج الخطاب الروائي الراهن من مثل صلاح الدين الأيوبي وأينشتاين والفراهيدي<sup>(٢)</sup>، جاء استحضارها وفقاً لما بين كل شخصيتين من تنافر، فباول كشخصية معاصرة، لا يمكنها أن تلتقي مع تاريخ صلاح الدين في شيء، وبطبيعة الحال فإن أينشتاين ونظريته النسبية لا تقارن بأي حال من الأحوال بنظرية النحو لدى الفراهيدي أما رواية هند والعسكر فلا تجد أكثر تطابقاً لشخصية أخيها إبراهيم الذي عرف بتشده الديني، ومغالاته في التطرف سوى صورة تاريخية ألفناها بحمولاتها الدلالية الثابتة الخارجة أصلاً عن حظيرة الدين الإسلامي وهو ما يكسب الدلالة في العبارة التالية وقعاً خاصاً فتقول:

"ومن قال إنك حفيد ليلي العامرية، أنت حفيد مسيلمة الكذاب"<sup>(٣)</sup>، وقس على ذلك الحضور الكثيف لقائمة طويلة من الشخصيات التاريخية، بل والأسطورية ليوظف سيدنا آدم وإسماعيل وسليمان عليهم السلام، وأقوام عاد وثمود والفراعنة وعباس بن فرناس، مع ملاحظة أن جميع هذه الأسماء التاريخية والأسطورية ذات إشعاع خاص مما يضيف على الخطاب جانباً أيقونياً يدفع إلى التجذير الخيالي في الواقع، فتصبح بمثابة الوصلة التاريخية بين حاضر معيش وماضٍ درس بما انضوت فيه من شخوص وظروف وأحداث.

(١) ورد في كتاب المصطلح السردى لـ جيرالد برنس التعريف التالي:

"الشفرة أو الصوت الذي يرجع فيه أو يشير سرد ما أو جزء منه إلى خلفية ثقافية معينة أو نماذج مجسمة من المعرفة (طبيعية، سيكولوجية، تاريخية، وطنية...) أو أشياء ثقافية" انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردى، مرجع سابق، ص ١٩٥.

(٢) في رواية الآخرون يرد المقطع التالي "إنني لا يمكن أن أقارن بين دماغين، واحد يفكر في ضغط باول والآخر يفكر في انتصارات صلاح الدين الأيوبي ولا بين نسبية أينشتاين ونحو الفراهيدي" (الآخرون، ص ٦٤).

(٣) هند والعسكر، ص ٨٠.

خامساً - بالعودة إلى بداية حديثنا عن فن الحيل وقدرتها على تمرير المعلومة المريبة من دون أن يصار إلى الاعتراض عليها أو الجدل من حولها نؤكد أن من استراتيجيات استخدام الحيل في خطاب الكاتبة السعودية تجاوز الرقيب بسلطته الرسمية، أو الاجتماعية والروائيون عامة حين يمارسون لعبتهم تلك إنما يريدون تذليل "عقبة وجود بعض المحرمات في مجتمع معين، بغية إحباط الرقابات ذات الطابع الأخلاقي أو السياسي أو القانوني، والاحتيايل على قانون الصمت الذي يحظر التحدث عن بعض الأغراض الخطابية، ففي سياق اجتماعي معين ثمة العديد من الأمور التي ينبغي عدم الإتيان على ذكرها بشكل مباشر على الأقل" (١).

ومثال على تلك الأسماء الأسطورية أو الأنماط العليا حين تداخلت مع اللقطات السردية في خطاب الروائية السعودية إنما جاءت لتؤكد مهاجمة ما اعتبر مسلماً به، وتمرير ما تريده هي بواسطة هذه الأسماء، وهي بهذا تسعى "لإزالة كل طابع إشكالي من فكر المخاطب من شأنه أن يوقظ أي اعتراض عليه أو أن يعززه" (٢)، فالنمط الأعلى عشتار - الآلهة المعروفة في أساطير الأقدمين - تمرر في رواية القرآن المقدس عبر سلطتها الأسطورية عدداً من المقولات الدينية (٣)، والسياسية المتجاوزة، إذا ما قيست بمعيار المجتمع المنتجة في إطاره، أو بمعيار رقابته الرسمية الصارمة الذي يراه بعض المتابعين نظاماً مطاطياً قابلاً لكل حكم، فيصفه أحدهم بقوله "رغم أن نظام المطبوعات الأخير قد نص صراحة على عدم فرض رقابة على الصحف إلا في الحالات الاستثنائية، إلا أننا نجد أن الواقع العملي والممارسات

(١) المضمرة، مرجع سابق، ص ٤٩٨.

(٢) المرجع السابق: ٥٠٨.

(٣) تقول عشتار موجهة الحديث إلى ليلي:

".. لا تبتلي ما يدور حولك من مفاهيم فكرية دون غربلتها على محكات علمية موثوق بمصداقيتها، لأن كل ما قيل وما سيقال، وما كتب وما سيكتب صيرورة وليس ثباتاً دائماً لذلك هو مطروح للنقاش وللتداول ومعرض للقبول والرفض هذه حقوق البشر الشرعية لذلك لا بد أن يعوها.. "القرآن المقدس، ص ٢٠٦، بطبيعة الحال هذا أقل الأمثلة تحريضاً من عشتار ليلي، ففي الرواية مقاطع تناقش على لسان عشتار العقائد والأديان والمسائل الحساسة جداً.



الفعلية بعيدة عن المبادئ التي تصبح ليست لها قيمة أمام الواقع الفعلي، فما زالت الرقابة موجودة، وما زال مسلسل هروب الكتاب والأدباء السعوديين إلى الخارج لطبع إنتاجهم مستمراً، ومازلنا نسمع بمنع قصيدة من النشر، أو معاقبة بعض الكتاب وفصلهم، وذلك للعبارات المطاطة التي احتواها نظام المطبوعات مثل الإضرار بالمصلحة العامة العليا للدولة أو خدش الآداب العامة أو تنافي الأخلاق<sup>(١)</sup>.

وتبقى الرواية السعودية في المشهد الثقافي عامة بيئة مناسبة لتمرير الخطاب على اختلاف صيغه وتوجهاته، عبر حيل السرد العديدة وفي ظل استمرارية الصراع وتصاعد وتيرته بين جانبيين القوى المحافظة والقوى المضادة لها، فالمتداول والمعروف أن ارتفاع معدلات الرقابة في مجتمع تنعكس تلقائياً آثارها في بنية إبداعاته، أما المجتمع الأكثر تحراً فله قدرة على تناول الأشياء والتفاصيل الدقيقة حتى اليومي منها، في وجود الرقابة فلا حيلة للمبدع إلا أن يبتكر خططاً للتغلب في سرده على حواجز الرقيب بصفته الرسمية أو الاجتماعية حتى، وهو بالتالي يحزر نفسه من مساءلة الثابت واليومي والمعيش<sup>(٢)</sup>، هذا في واقع الحال بعض من المرونة التي يتيحها النص الروائي لكاتبه حين تصير الكتابة لعبة لا أكثر، وبالتالي علينا أن نقنع بأن الخطاب "ليس في واقع أمره سوى لعبة، لعبة كتابة في مرحلة أولى، ولعبة قراءة في مرحلة ثانية، ولعبة تناول في الثالثة"<sup>(٣)</sup> بحسب

(١) المعروف أن الرقابة على المطبوعات في المملكة عرفت منذ صدور نظام المطابع والمطبوعات الصادر بالإدارة السنية برقم ١٢/٢/١٢٥٨هـ، والمبلغ لوزارة المالية بالأمر السامي رقم (٤٥١) بتاريخ ١٢٥٩/٣/٢٩هـ في طبعته الخامسة، سنة ١٣٧٦هـ.. وقد جدد هذا النظام برقم ١٥ بتاريخ ١٣٧٨/٨/٨هـ.. بعدها صدر نظام آخر برقم ٦٥ بتاريخ ١٤٠٢/٣/٢٣هـ، وبمرسوم ملكي رقم ١٧/م بتاريخ ١٤٠٢/٤/١٣هـ.. ومؤخراً فقد صدر نظام المطبوعات والنشر الأكثر جدة برقم (٣٢/م) بتاريخ ١٤٢١/٩/٣هـ. (انظر: محمد القشعري، الفكر والرقيب، البحرين دار الكنوز الأدبية، ط٢، ٢٠٠٢م، من ص ٣٣ حتى ص ٣٧).

(٢) خطاب السرد، مرجع سابق، ص ١٤٨.

(٣) الخطاب العقائدي والخطاب الفني، مرجع سابق، ص ٢٦.

ميشيل فوكو، لنعود مؤكدين بأن تشكل مجمل هذه السمات والحيل السردية يخلق في آخر المطاف توجهات خاصة تحدد المقولات الرئيسية التي توخاها الخطاب، ويتمركز من حولها، وتلك التوجهات إذا ما قورنت بتوجهات الخطاب في المرحلتين السابقتين طرأ شيء ملحوظ، قد نصفه بالتحول الفعلي في التوجه العام للخطاب الروائي النسائي السعودي، والذي يقف البحث الآن على أعتاب ردهته ممثلاً في الفصل الثاني من هذا الباب.





# الفصل الثاني

## توجهات الخطاب الروائي الراهن

التوجه الأول-

خطاب المنظومة المفاهيمية الخاصة.

التوجه الثاني-

الخطاب المضاد

التوجه الثالث-

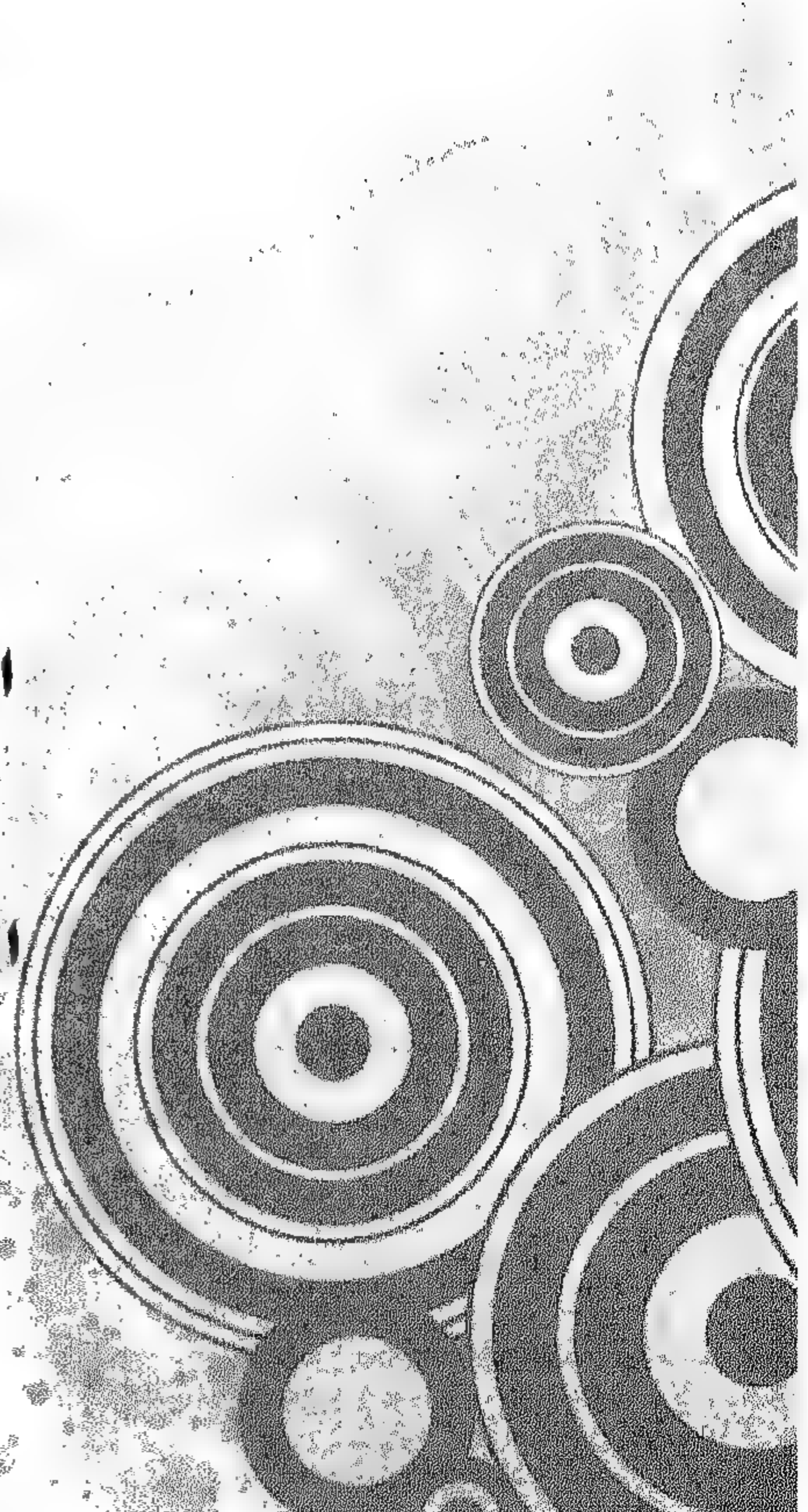
الخطاب المتمرد

التوجه الرابع-

الخطاب المناوئ

التوجه الخامس-

الخطاب المحايد







## التوجه الأول -

### خطاب المنظومة المفاهيمية الخاصة

"عندما تتغير ظروف الحياة فإن الأشكال التقليدية للثقافة تتوقف عن مد الإنسان بالحد الأدنى من الإشباع لذلك فهي تُستبَعَد وتظهر بدلاً منها حاجات جديدة، وتكيفات ثقافية جديدة يعيش الإنسان من خلالها"<sup>(١)</sup>، مما يؤدي إلى تكوين التشكيلة الخطابية الجديدة لمجتمع ما، وهي عملية ديناميكية تتم عن طريق هدم وتقويض النظم المعرفية التقليدية غير المتماشية مع ما يحدث في واقع المجتمع من تغيرات، وهي نظم تشتمل على مجموعة مفاهيم، تشتمل بدورها على مجموعة مقولات فلسفية أو فرضيات نفترضها عن أنفسنا وعن الآخرين والحياة، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ، أي بالفعل المادي والروحي للإنسان<sup>(٢)</sup>.

وعلى الرغم من أن المفاهيم قد تصاب بشيء من الركود في نموها وتغيرها إلا أن تعرض مجتمع ما لهزات قوية مزلزلة تدفعه بالضرورة إلى إعادة النظر في مفاهيمه لسبب بسيط هو تغير إدراكه وتحوله من حالة التلقي السلبي إلى طرح التساؤلات وإعادة تشكيل المفاهيم.

أما رحلة نمو هذه المفاهيم فتتقسم إلى جذر وآلية ونتيجة، أما الجذر فهو حاجة الإنسان للبحث عن المعنى وهي حاجة روحية ضرورية، وُصفت بأول اشتياقات الإنسان الروحية وغرضها الوصول إلى معنى الوجود الإنساني وإلى معانيه وتصوراتهِ وقيمه ومواقفه وحاجاته الروحية والبدئية.

أما الآلية فهي حراك المجتمع وتجدد الغايات فيها على اعتبار أن تطور

(١) سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكالات... من الحداثة إلى العولمة، مرجع سابق، ص ١١٨.

(٢) انظر: مجلة دارين، محمد العلي، نمو المفاهيم، الدمام- نادي المنطقة الشرقية الأدبي، عدد ١٦، ٢٠٠٧م،



المجتمعات وتغيرات واقعها عبر التاريخ، هي البواعث الفعلية على حراك المفاهيم وتجديدها، ينتهي هذا كله إذا ما تحقق إلى نتيجة أساسية هي الاطمئنان الروحي، والتخلص من الخوف ومن ظلام المجهول أو التخبط فيه.

ومن أبرز العوامل المساعدة على تغير المفاهيم التراكم الزمني الذي يحدثه امتداد التجربة وتنوع حقبها التاريخية، المواكب لحركة إنتاجية دائبة تشتمل على تنوع في المنتج وتعدد في المقولات، واصطفاف من قبل المنتجين له، وهو أمر واقع في مسيرة الرواية النسائية السعودية التي مرت بحقب تاريخية متنوعة ومتغيرة فحركت بتراكماتها العناصر الثقافية العامة.

لقد مر بنا قابلية التراكم الكمي للمنتج الروائي للاختلاف من حول تفسيره، فهناك من يطلق عليه "فوضى قد لا تكون خلاقة بالضرورة ولكنها معنية بتقليص المسافة المتوهمة الفاصلة بين الفن كنص إبداعي، وبين المجتمع كمنظومة قيم مطمورة في ركام هائل من الأعراف"<sup>(١)</sup>، وهناك من يراها عنصراً أساسياً في تكوين مفاهيم خاصة بفئة ما كالنساء مثلاً، إذا ما تراكم منتجهن الإبداعي، أما رأي الباحث في موقفه من مسألة التراكم ودورها في تغير المفاهيم في خطاب الرواية النسائية السعودية على وجه الخصوص، فتتلخص في أن هذا المنتج المتراكم وإن كان غير جدير بخلق حالة تحول جذري - فيكفيه ما يخلقه من إضافة وإعلان عن قناعات متنوعة قد تتعارض مع المفاهيم المتداولة في الخطاب السائد بعد أن تخثرت وتفسخت وتناقضت بفعل فترات التخلف والجمود الطويلة.

يحظى مثل هذا الموقف الذي تتخذه الدراسة بتأييد كثير من الدراسات كالدراسات الاجتماعية والفلسفية وفقاً لنظريتين: أولاهما ترى أن المفاهيم "كائنات معرفية حية تتحرك بين البشري وفي ثنايا الفلسفة والأدب ومختلف العلوم والثقافات. تعيش حياتها الفكرية بمختلف أطوارها بدءاً بالنشوء والتحديد، وانتهاء

(١) جدلية المتن والتشكيل، مرجع سابق، ص ١٩٦.

بالاستقصاء والاستثمار، وفق سمات وخصائص مجالها المعرفي والإقليمي، تبرز أحياناً وتحضر بقوة، وأحياناً أخرى تتوارى وتغيب، بل ويتم تجاوزها أو تتجدد مفسحة المجال لإضافة مكونات جديدة عليها<sup>(١)</sup>، تبعاً لما يسميه عالم الاجتماع الفرنسي بيار بورديو الصراع والمواجهة بين التصورات المختلفة للقيم<sup>(٢)</sup>، والتي تنتج عن اتساع دائرة المشترك بين المجتمعات فتبلغ حالات متقدمة وخطيرة من الصراع والمواجهة<sup>(٣)</sup>.

أما الثانية، فتتطرق للخطاب على أنه لا يعدو لعبة مفاهيم واحتمالات نظرية على حد قول ميشيل فوكو، وبالتالي فهو بمثابة فضاء تتداخل وتتجاوز داخله جملة من المفاهيم تبعاً "لإنتاج موضوعات المعرفة وتوالد مواصفات القيم وذلك على نحو يميز كل خطاب عن غيره، ويواجه كل خطاب غيره في علاقات المعرفة التي هي علاقات القوة في المجتمع"<sup>(٤)</sup>.

ثم إن هذه المفاهيم التي يعلن عنها خطاب مرحلة ما تتجاوز فيما بينها عبر النماذج المختلفة فتحدث توجهاً فكرياً ما، أو تكشف عن فلسفة تشكل رؤية محددة، بل وتصير - في الوقت نفسه - أحد المعايير التي نقيس من خلالها مدى تحوله عن سابقه من الخطابات المعانة في السياق نفسه، على اعتبار أن "قاعدة التحول أو التفسير هي تعيين الشروط التي اجتمعت في لحظة ما وسمحت لمواضيع ولإجراءات

(١) انظر: عمر كوش، أقلمة المفاهيم - تحولات المفهوم وارتحاله، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠م، ص ٣٩.

(٢) القيم "هي معايير توجه السلوك الفردي والجماعي في المواقف المختلفة وتنشأ من التفاعل بين البشر والواقع بكل أبعاده الطبيعية والإنسانية" علماً بأن القيمة حاجة إنسانية عامة، ولأنها حاجة فهي تمثل غاية من الغايات ويلعب المفهوم دوراً في الوصول إلى تحقيق الغاية، وبالتالي فإن القيمة يقين ثابت، أما المفهوم فهو يقين مرحلي والقيمة لا تختلف عليها الناس لأنها حاجة عامة، إلا إذا دخل المفهوم إليها فإن طريق المجتمعات إليها يكون مختلفاً حسب اختلافهم في السلم الحضاري (انظر: مجلة دارين، نمو المفاهيم، مرجع سابق، ص ٢٨).

(٣) جدلية المتن والتشكيل، مرجع سابق، ص ١٧٤.

(٤) الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص ٣١.



ومفاهيم أن تتشكل<sup>(١)</sup>، فيأتي الخطاب حينها. لا لمجرد القيام بمهمة تواصلية على حد رأي جوليا كريستيفا. بل "للتشكيك في قوانين الخطابات القائمة ويقدم أرضية صالحة لإسماع صوت خطابات أخرى جديدة، فالمس بمقدسات اللسان عبر إعادة توزيع مقولاته النحوية وتغيير قوانينه الدلالية. على نحو ما سنعرضه بعد قليل في الرواية السعودية. يعني أيضاً المس بالمقدسات الاجتماعية والتاريخية"<sup>(٢)</sup>.

تحقق مثل هذه الحالة وضعية نصنفها في حيز التمرد ليصبح تمرد الخطابات عاملاً من عوامل تغير المفاهيم وتجدها في حقل خطاب ما، بل هو من أكثر العوامل قدرة على خلق حالة تغيير، نظير سعيه الجريء إلى فرض وجهات نظره ورؤيته، حتى وإن اتسمت بالحدة والمغايرة فضلاً عن أن التمرد له إمكانية تسريع الانكسار حتى وإن لم يتجاوز في بعض مراحله طرح الأسئلة الجديدة ولفت النظر إلى قضاياها.

ينتج هذان العاملان وعوامل أخرى. لا مجال لذكرها. توجهاً همهم الأول إعادة السؤال حول بعض القيم الإنسانية، قيم الحب والإبداع والحرية والرجولة والعدالة، إلا أن الأشد وقعاً اقترباً من المقدسات برغم سطوتها ومعيارياتها، بل وعظم التماس معها، فوجدنا الروائية السعودية تقترح هذه الواجهة وبطرائق عديدة كالتصريح برأيها فيه والالتفاف حوله، أو استحضار رمزاً من رموزها.

لقد كان من المتوقع أن يكون ذلك شأن خطاب الرواية السعودية الذي تشكل في ظروف خاصة، تتماس حيثياته مع فورات سياسية واقتصادية واجتماعية صاخبة، حتى وضع في أولوياته هدف البحث عن الحقيقة المغيبة من وجهة نظره، باحثاً فيها عن سر قلق الذات وتشظي الهوية، والخوف على الانتماء، فمسألة الوقوف على حقائق الوجود هو. بعد ذاته. مطلب إنساني تتجه إليه الأنظار كلما

(١) الفلسفة واللغة، مرجع سابق، ص ١٦٩.

(٢) علم النص؛ مرجع سابق، ص ٩.

ازدادت الذوات وعياً بشؤونها، واتسعت مداركها ومعارفها، وعلى اعتبار أن "الرواية إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة"<sup>(١)</sup>، ونظن أن الروايات السعودية في المرحلتين الثانية والثالثة وبعد أن أصبن حظاً وفيراً من التعليم والاحتكاك الثقافي والاطلاع المعرفي تصعد لديهن الجانب الفردي، فوجدن الباب - رغم وضعه الموارب - فرصة لتفعيل عجلة البحث والتتقيب عن حقائق ذواتهن أولاً وحقائق الوجود المتبلورة في العديد من المفاهيم التي سنأتي على ذكرها تباعاً، بوصفها مفاهيم تقاطعت كثيراً مع التصورات التي اختزنتها الذاكرة الأنثوية منذ طفولتها، الذاكرة التي تكونت عبر صراع قيمٍ شتت تلك الذوات، لتجد نفسها في لحظة تاريخية ما أمام فهم متناقض بين ما يقال حول هذه القيم من تعريفات ومفاهيم، وبين العمل بها سلوكاً على أرض الواقع، قيم أفرغت من معانيها وباتت مجرد صور ذهنية محضة، فالحرية التي تُعرف لها في مناهجها الدراسية، وتتمثلها شخوص الحكايات، وتنادي بها الكتب هي على النقيض تماماً من الحرية التي تمارس واقعاً في مجتمعها، وقس على ذلك الكثير من قيم الزواج والرجولة والمكانة الاجتماعية.. إلى آخره.

ولاعتبارات عدة تكفلت المرحلة الراهنة بجرأة طرح الأسئلة بل إنها تفردت بالغلبة في هذا المضمار رغبة في إعادة النظر في المفاهيم الحياتية القائمة، ومُخَالَفَةً للوضعية التي جاءت عليها المرحلتان السابقتان، فقد رأينا كيف امتثلت الأولى للخطاب السائد ورددت مفاهيمه، وانساقَت لقيمه دون جدل معه بوصفها استجابات لتعليمات المجتمع السعودي المحافظ وخضعت مسالمة لسلطته، وفي المرحلة الثانية ظهرت ثمة رغبة في تجديد المفاهيم ولكنها رغبة غير متحققة واقعياً، أو لنقل رغبة مواربة فإلى أي مدى حقق الخطاب الراهن هذا التحول؟

(١) ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت. دار عويدات، د. ط، ١٩٨٢م،



بتفحص الوقائع اللغوية في نماذج الخطاب الروائي الراهن والتي هي الصورة الواقعية المجسدة للعمليات الذهنية لمنتجي هذا الخطاب<sup>(١)</sup> تستوقفنا موجة

من العصف الذهني الباحث عن إجابات جديدة لأسئلة معروفة ومطروقة من ذي قبل، فأنشئ هذا الخطاب أخذاً "دوار كبير رحل بها إلى الجنة والنار والقرآن وقصص الأمم الغابرة والأنبياء والموت والبعث.." <sup>(٢)</sup>، فنتجت عبر هذا العصف إشارات عديدة لتوجهات فكرية لم يكن الخطاب الروائي السعودي قد اعتاد تسويقها أو المجادلة من حولها، كونها صنفت لديه وبصرامة شديدة في قائمة المحظورات، أو المحرمات بناء على توصيات الثقافة المحافظة، وهي جملة مفاهيم تتخذ أحد المسارين التاليين: المسار الفكري والمسار الفلسفي، وتظهر في مجملها متعلقة إما بالحياة الاجتماعية أو السياسية أو الدينية أو العاطفية، وبمجرد أن يتوجه الخطاب الراهن إلى ملامسة حرمتها فقد سعى لزعزعتها إلى منطقة جديدة، وأعمل فيها معاول التحديث أو التغيير أو حتى معاول الهدم الكلي بإحداث قطيعة معرفية زمنية ليبني عليها من جديد وفق تصورات واستراتيجياته الممتزجة تمرداً ورفضاً وبحثاً عن الذات.

وبغض النظر عن إن كان ما يحاول الخطاب الراهن إحداثه من تغيير في مفاهيم القيم من حوله قائماً على وعي بالمرحلة وشروطها أو مؤسس على رؤية شمولية وعقلانية أو هو محض توهمات وردود أفعال عجلية، وحماسة زائفة واندفاع متهور يبحث عن ثمة تغيير فحسب، وهو الأقرب تفسيراً في ظننا إلا على نطاق ضيق وفي روايات محدودة جداً، نقول مع هذا كله لا يجب أن تعيق هذه التفاسير

(١) نتكئ في هذا التوجه على ما جاء به ميشيل فوكو في أحد تعريفاته للخطاب، حين لم يقصر الخطاب على تحليل اللغة في مكوناتها الصورية أو بنياتها الرمزية فقط، وإنما قال بوجود الأخذ بعين الاعتبار بوظائفها الملموسة أو الواقعية، وقد رأينا أن هذه الوظائف الملموسة أو الواقعية هي ما يقدمه لنا الخطاب من خلال الوقائع اللغوية في نماذجه المنجزة، (انظر: الفلسفة واللغة، مرجع سابق، ص ١٥٧ و ٢١٨).

(٢) ثمن الشوكولاتة، ص ٥٢.

رغبنا في تقصي التصورات الفكرية والفلسفية لهذه المرحلة كما بدت عليه في نماذجها ولكن دون مجاكتها، كون الدراسة لا تحاكم الظاهرة إنما تبحث في سر نشوئها، وفي دورها وأثرها على خطاب المرحلة.

يشير الطرح المفاهيمي الذي وجدناه في هذه المرحلة إلى أن الذات الأنثوية لم تعد هي الذات الخاضعة لحكم الجماعة، ولم تعد المرأة هي المرأة، ولا الحب هو الحب ولا القبيلة هي القبيلة ولا الجسد هو الجسد ولا الموت هو الموت، بل لم تعد النظرة للمقدسات كما كانت عليه في منظومة الخطاب السائد المفاهيمية، لنكتشف أنها صادرة عن عقلية أنثى مندفعة بحماسة إلى نفض هذه المفاهيم عن واقعها، وهو ما يعطي للإبداع النسائي مكانة وقيمة على مستوى الخطاب لأنه يريد أن يلعب دوراً استثنائياً وأكداً في التنفيس عن المجتمع، ليس فقط من خلال همسة أصوات مختلفة ومكتومة وإنما عبر إطلاق صرخة السخط وتحرير المتخيل<sup>(١)</sup>، وهو ما يحفزنا على رصد أكثر المفاهيم تناولاً في الخطاب الروائي النسائي الراهن ولتكن الحصيلة التي تنتهي إليها على النحو التالي:

### المنظومة المفاهيمية الخاصة للخطاب الروائي في المرحلة الثالثة

أولاً	ثانياً
مفاهيم (جديدة) تدور حول المقدس الديني	مفاهيم (جديدة) تدور حول حقائق الكون والقيم الإنسانية
القدر	الموت
الإيمان	الحب
الذات الإلهية	الحرية
الجنة والنار	الجسد الأنثوي

(١) السرد النسائي العربي، مرجع سابق، ص ١٨٧.



## أولاً - المقدس الديني في الخطاب الروائي الراهن

### ١ / ١ - القدر:

لا غرابة البتة من مجتمع شديد الحساسية والصرامة تجاه كل ما يرتبط بمفاهيم دينه ومقدساته<sup>(١)</sup> أن يبدي "امتناعه الذاتي تجاه ألوان النقد أو التقويم البشري، فالمقدس هو ذاته المنزه الفاقد لأية نقيصة أو شائبة تحط من مرتبته، أو تنال من سمو ذاته ونظامه وأهدافه"<sup>(٢)</sup>، وهو حال المجتمع السعودي، فلم يكن من المنتظر أن تصل قوة انكسار خطاب روائياته للجدل حول مسلمات المسلم المطمئن إلى عقيدته ومعتقداته، لهذا فدخل الروائيات المنتميات إليه إلى هذا الحيز الشديد الحساسية إذن بدخولهن دائرة الاتهام، إلى الحد الذي دفع بالبعض لاعتبار موقفها سعيًا منها "لضرب القيم الشرعية والأسس الدينية، وضرب القيم الخلقية والآداب الشرعية"<sup>(٣)</sup>.

في مواقف أخرى أقل تشددًا عُدَّ مثل هذا التوجه "مجرد مراوحات لخلخلة الأنساق الثقافية والدينية والاجتماعية، وهي صرخات احتجاج ضد فكرة المؤسسات، والثقافة الشمولية التي تضع الكائن في غيتو عقائدي، وتمارس عليه القمع والتسلط، وهي بهذا الإعلان عن التجديد لمنظومة مفاهيمها تؤسس للنزعة الفردانية مقابل الامتثال الاجتماعي"<sup>(٤)</sup>.

في ظل هذه المواقف المتعددة من هذا الخطاب يجدر بنا الانطلاق من الخطاب نفسه، محددين رؤيته وموقفه الذي اتخذته من بعض المفاهيم حتى وأن تعلق بشأن أمور ذات حساسية شديدة موقف حفزته ظروف محيطية متداخلة،

(١) هناك تلازم بين الدين والقداسة عائدة في تكوينها إلى "مصدره الإلهي المنزه عن كل نقص، والسالم من كل شائبة فقدسيته مستمدة من مصدره، وعندها ينتج لدينا تلازمه وعنصر القداسة الدائم" (انظر: حسين درويش العادلي، حرب المصطلحات، بيروت - دار الهادي، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٥١).

(٢) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٣) عبد الله صالح العجيري، من عبث الرواية السعودية، الرياض - المؤلف، د. ط، د. ت، ص ٤٢.

(٤) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ١٩٨.

أطّرت خطاب الرواية الراهن، وحفزته. أيضاً. نزوع هذا الخطاب إلى التغيير والتمرد وطرح التساؤلات العvisية حتى أدرج تلك المسائل. ذات الطابع المقدس. ضمن تساؤلاته إلا أن اللسمة التي تكاد تميز هذا الخطاب الجريء كانت الوعي الذي أبدته بعض نماذجه بمدى خطورة ما تقتترفه لحظة الاقتراب من مثل تلك المقدسات، أو بمحاولة المس بثوابتها وقد تأكد هذا الوعي بقصر الأمر على المطالبة بإعادة قراءة المقدس على اختلاف صوره ومجالاته تبعاً لمستجدات الواقع.

خطاب القرآن المقدس وهي أكثر الروايات خوضاً في المسائل العقيدية والدينية عامة تبدي شيئاً من الوعي بخطورة هذه المسألة، فليلى ما زالت تؤكد بأنه "من السهل جداً أن يتلمس البشر الأدلة والأسباب التي تثبت معتقداتهم وتوثقها بحجج مختلفة، ولكن من الصعب عليهم محاولة عبور النهر والانتقال إلى الضفة الأخرى منه، ببساطة لأنهم يخشون على أنفسهم من المغامرة"<sup>(١)</sup>، ورغم هذا الوعي بخطورة المغامرة نجدها تغامر بطرح خطاب روائي يناكف المسلمات، بل وتختار لذاتها الكاتبة أن تكون أول الروائيات البادئات بولوج عالم المغامرة تلك، وكأنني بها تدفع ذاتها للإقدام محرضة إياها بقولها:

"لا بأس أن تفعل شيئاً يستهجنه الجميع، فما يبدو صحيحاً بالنسبة لك، قد لا يبدو كذلك في نظر الآخرين"<sup>(٢)</sup>، فالغريب. حقاً. أن يوازي خط الحذر والحيطة في هذا الخطاب خط التحريض والتحفيز، بل بدا هذا التوازي المثير للدهشة هاجساً متفقاً عليه في خطاب الرواية الراهن، فعلى أقل تقدير هو يتكرر في نماذج ومواضع عدة، وهذا التوازي الغريب في موقف الخطاب وإن بررناه بهاجس الخوف والحذر والحيطة، فله سبب آخر نابع من التباين الملموس حقيقة في واقع المجتمع، فكل "ما هو صواب بالنسبة لك قد يكون خطأ جسيماً في عرف الآخرين والعكس صحيح، خذي على سبيل المثال قدسية المعتقدات: كل ثقافة لها

(١) القرآن المقدس، ص ٨٥.

(٢) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ١٢٥.



خصوصيتها وممارستها والكل يتصور بل ويؤمن إيماناً لا يزحزحه شيء أن يسير على الطريق السوي، وأن الآخرين جميعهم وبعمق عقائدهم ينظر إليهم على أنهم يفرقون حتى العنق فيمستقع الخطأ والرديلة، فقط لأنهم يختلفون في المنهج والأداء"<sup>(١)</sup>، وإذا أردنا أن نشير إلى تأويل قريب لرأي الرواية هذا، فسوف نقول إن الكاتبة تثير بهذه المقولات قضية المذهبية في المجتمع السعودي كمذهبي السنة والشيعة - مثلاً - اللذين يتعايشان على أرضية واحدة ويفترقان في مسائل أخرى.

نلاحظ موقف الساردة من القدر حين توفي زوجها سامي، فتقول ممتعضة "أهذا هو القدر الذي يتشدقون به؟ أهذا ما يطلقون عليه الأجل المحتوم الذي لا يتأخر ساعة ولا يتقدم ساعة؟ .. كل ذلك هراء وسخف، سامي اغتيل بغتة! لم يحن أجله بعد! .. ما أخذ سامي ليس القدر المحسوب بدقة بل العشوائية المطلقة التي تحكم مصائرنا"<sup>(٢)</sup>، إنها - كما نلاحظ - تضع العشوائية الحياتية مقابلاً لحادث موت زوجها، والعشوائية في رأيها نتاج طبيعي لقدر صنع بفعل ما أنتجته الأسطورة من آلهة وآلهات - بحسب تسميتها - فهم من أوجد القدر من أجل سلطة ينشدونها ولهذا يبدي خطابها الاحتجاجي تجاه أفعالهم قائلة:

"أنتم .. أنتم من أوجد ذلك القدر ذو القبضة الفولاذية وسلطه على أعناقنا كي يتحكم في توجهاتنا، ويضيع أحلامنا، ويسير خطانا، ثم في النهاية تأتون إلينا من على عروشكم وتحاسبوننا ببرود على كل صغيرة وكبيرة وتدينونا إن تمردنا عليكم ولم نجن وذككم"<sup>(٣)</sup>، وهي لهذا السبب تستحضر عشتار<sup>(٤)</sup>، بوصفها آلهة

(١) القرآن المقدس، ص ٨٦.

(٢) بنات الرياض، ص ١٤٦.

(٣) القرآن المقدس، ص ١٣١.

(٤) عشتار: هي الأسطورة البابلية وزوجة وأخت تموز، ونزل تموز كما نزلت عشتار لعدائهما لإشكال، وعند رفاتهما هناك نشفت ينابيع الربيع على الأرض، وقد تمكن أريا من إطلاق سراحها بواسطة خصي ذكر تمكن من الحصول على إعجاب آلهة العقم والموت" (انظر: آرثر كويتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٩٣م، ص ٢٨).

الأسطورة المعروفة لتوجه هذا الخطاب إليها مباشرة، وقد مربنا كيف إنها تلجأ إلى حيلة الأسماء المرجعية الشهيرة من أجل تبرير دخولها في منطقة المقدس المحظورة.

لم يتوقف هذا الخطاب في موضوعة القدر على شاكلة القرآن المقدس وكفى بل تعددت مواقفه فيها، وإن عُدَّت هذه الرواية في الحقيقة من أشد الروايات في مرحلة الخطاب الروائي الراهن تقاطعاً مع المفاهيم السائدة في مجتمعها سواء المفاهيم المتמاسة مع الدين ومقدساته أو القيم أو الأعراف الاجتماعية أو معطيات التعصب المذهبي الذي تمقته وتدينه، حتى أن "العقيدة كلها تصبح تافهة في هذه الرواية وهامشية ولا تعدو أن تكون نتاج غشٍ ذهني متراكم يخلقه القصور الذاتي وضعف الإدراك"<sup>(١)</sup>.

## ٢ / ١ - الإيمان:

مفاهيم هذا الخطاب تعيد النظر في مبررات المقولة الشهيرة المرتبطة بقضية الإيمان، وهي ما عرف بـ إيمان العجائز، ورأيها فيه نابع من كونه إيمان المستسلم العاجز عن طرح أية أسئلة، المتكاسل عن البحث عن إجابات، إذن فلا غرابة على هذا الإيمان إن جعل الحياة محتملة، لكن لو كان الإيمان نفسه سهل الحصول لما سُميَ إيمان العجائز<sup>(٢)</sup> وهو معنى يتوافق مع التصنيف الثلاثي الذي وضعته رواية كتاب المتعبين لموقف النساء من الإيمان، حيث تقول:

"أما موقف النساء من الإيمان بالله فينقسم إلى دربين متعرجين ودرب واحد مستقيم: درب يجعل المؤمنة تتوقف عن قراءة الجرائد وتدعو الله وهي تلح: يارب امنحني كعكاً ساخناً، درب يجعل المؤمنة تدخل مطبخها بين صنبور الماء ونار (البوتجاز) تطحن القمح، وتخبزه ثم تدعو الله وهي تلهج: أوزعني أن أشكر

(١) القرآن المقدس، ص ١٤٦.

(٢) انظر العبارة كاملة في رواية هند والعسكر، ص ١٠.



نعمتك ودرب يجعل المؤمنة تسرق الخبز من مطبخ جارتها ثم تدعو الله وهي تلح: يا رب سامحني"<sup>(١)</sup>، وهاتان الرؤيتان تلحان إلى درجة توجيه النقد المباشر للمفهوم السائد للإيمان البالغ حد التبسط بل حد السذاجة كإيمان العجائز، لذا لن يكون مستغرباً أن تتساءل ليلي القرآن المقدس عن إيمان قوي حلّ عليها دون أن تدري من أين أتى وكيف نما في داخلها"<sup>(٢)</sup>.

هذا لا يعني أننا حيال ذوات تُقصي الإيمان بالله من حياتها أو ترفض الإذعان لسكينته وطمأنينته الروحية وإنما تحاول "وضع ذات أو مجتمع تحت طائلة تفكير نقدي على درجة من الحدة أيضاً في تسمية الأشياء"<sup>(٣)</sup>، كالإيمان مثلاً، بشرط أن لا يبقى إيماناً كإيمان العجائز بحسب تسمية رواية هند والعسكر، ولا كإيمان العبيد بحسب تسمية القرآن المقدس"<sup>(٤)</sup>، بل إيمان بمفهوم صافٍ رقيق يترفع عن الشوائب والبرائن والموروثات المترهلة.

الواضح أولياً أن هذا الخطاب يرنو إلى عودة الإيمان بمفهومه الأكثر سموً ورفعة وتصالحاً مع الذات والآخر، إيمان يتجلى حين تصبح "كل قطرة من محيطات العالم ثمينة بالنسبة لك، وكل فكر إنساني نبيل مهم، وكل وجود لأي كائن من كان قيّم وضروري.. وهو أن أرى نفسي منفتحة ومستعدة لكل الاحتمالات.. للبقاء وللنفاء.. للحياة والموت.. للدنيا والآخرة.. وللنقاء وللشقاء"<sup>(٥)</sup>، وهو بهذه الكيفية التي يقترحها يبحث عن تصالح بين الإنسان وذاته.

(١) كتاب المتعبين، ص ١١.

(٢) تقول العبارة في النص "أنا يا عشتار لدي كم كبير من الأحلام والأمنيات التي أود أن أحققها لكنني كما ترين الآن شبه ميتة، ولدي إيمان قوي لا أدري من أين أتى لي، وكيف نمى في داخلي" (انظر: القرآن المقدس، ص ٦٢).

(٣) نهاية التاريخ الشفوي، مرجع سابق، ص ١٢٤.

(٤) القرآن المقدس، ص ٢٢٧.

(٥) القرآن المقدس، ص ٢٢٧.

### ١ / ٣ - الذات الإلهية :

يضع الخطاب الروائي الراهن الذات الإلهية ضمن قائمة أسئلته، فيفتح حولها النقاشات والحوارات حدّ إثارة الدهشة في رسم بصنيعة هذا ملمحاً خطابياً جديداً يتسم بالجرأة، وينم عن تسارع شديد في وتيرة التحول، ولذا لم يكن مستغرباً أن يُنتَهم ويُنتقد بالتقصّ وسوء الأدب لتعرضه للذات الإلهية<sup>(١)</sup>.

إن من أبرز ما لاحظته الدراسة في شأن تناول الخطاب الروائي الراهن لهذه المسألة شديدة الحساسية أن هياً لنفسه التخريجات اللازمة جراء مغبة ما يثيره حولها من ملابسات، ونحسب أن هذه الاحتياطات تنضوي في الحكم السابق الذي سبق للدراسة أن وضعته تحت مفهوم وعي هذا الخطاب بخطورة ما يقترفه من جدل في مجتمع يدين بالإسلام ويتوجس من مثل هذه النقاشات، ويرى أن مسألة التعرض للدين ورموزه وتعاليمه مسألة محسومة لا تقبل الجدل ولا المزايدات، بل أصدر فتواه على كل من حاول المساس بها بالخروج عن الملة وإهدار الدم، وقد صوّرت ثمن الشوكولاتة هذه الشدة والحساسية حين وقعت عيناً بطلتها. وبالصدفة المحضة. على ما كتبه طليقها في مذكراته الخاصة مفصلاً عن علاقته بالله حتى أن ما قرأته أفقدها صوابها فما كان منها إلا أن شنت به بوصفها اكتشفت أن زوجها ملحد<sup>(٢)</sup>.

وعلى طريقته المعتادة حين يشعر الخطاب الروائي النسائي السعودي بخطورة ما يطرحه يلجأ إمّا إلى التعمية (رجاء عالم مثالا) أو الحيلة، ومن التخريجات التي ابتكرها الخطاب الراهن لنفسه كي يأمن مغبة الحديث عن الذات الإلهية أن توكأ على تقنية التناص وتعامل معها بوصفها حيلة سردية، وطريقته في ذلك إحالة المقولات المتعلقة بهذا الشأن إلى مرجعياتها المباشرة وفي مواضع عدّة، بتأكيده

(١) من عبث الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ٦٢.

(٢) تقرأ البطلة ما كتبه طليقها في مذكراته قائلة " .. إنه يعتقد أن الله رمز أوجد الإنسان ليعلق عليه الغيبيات التي لا يستطيع تفسيرها ويطلب منه المعجز الذي لا يقوى على تحقيقه " ثمن الشوكولاتة،



على أن من قال بها هو من يتحمل ذنب شططها وليس من قام بنقلها اقتباساً كما تفعل الروائية السعودية في مثل هذا الشأن، وأول هذه الأمثلة استحضاراً تقدمه لنا رواية هند والعسكر في مقولة تعود مرجعيتها إلى إمانويل كانط Immanuel Kant، وهي لا تكتفي بطرح فكرة الإيمان بالله إنما تعود بالسؤال إلى مرحلة أكثر تعقيداً وأبعد جدلاً، نعني فكرة القبول بوجود الله - سبحانه وتعالى وتنزهت ألوهيته بوصفها إحدى أطروحات كانط لا أطروحة خطابها، فتمرر كاتبة الرواية هذه المقولة الجدلية بحيلتين: حيلة المرجعية حين تقتبسها من الفلسفة الكانطية مما يتيح لنا ويبرر إمكانية رفضها، فهي مجرد نظرية قابلة للدحض، وقابلة للحوار والنقاش، وحيلتها الثانية ترتبط بالفئة التي رشحتها من فئات مجتمعتها لتمثل هذه المقولة، فهن (الجدات/العجائز) اللواتي لا حظّ لهن من العلم والتنوير، فنجدهن قد تعاملن مع الدين وقضاياها بفطرتهن الخالصة، وهن - في ذلك - معذورات إذا ما ألصقت بهن قضية طرحها نظرية شهيرة كالنظرية الكانطية اللاتي لا ناقة لهن فيها ولا جمل، لتصف الرواية موقفهن من المقولة بعبارتها التالية:

"بل إن جداتنا يتفقن مع كانط الذي يقول: إن قبول فكرة وجود الله هو ضرورة أخلاقية"<sup>(١)</sup>.

وما نود الوصول إليه في هذا الشأن مفاده أن كلام كانط في حالة "أخذ بحرفيته وحمل على محمل الجد يخرج المرء من نطاق الدين"<sup>(٢)</sup>، لهذا نجد الكاتبة تؤكد على أن العجائز وإن اتفقوا مع كانط فاتفقهم لا يخرج عن كونه بريئاً، لذا يجب أن لا يكون موقفنا من نمط إيمانهم متشدداً، فلا شك في أن استثمار عبارة جدلية كتلك وعلى الرغم من تغليفها بالحيلة السردية فإنها تشير إلى خطاب يصبو - جاداً - إلى دفع العقل لعدم التسليم بالأشياء دون أن يقاربها وهو أمر شديد

(١) هند والعسكر، ص ١١١.

(٢) محمد المزوعي، عمانوئيل كانط، الدين في حدود العقل أو التنوع الناقص، بيروت - دار الساقى، ط ١،

٢٠٠٧م، ص ٦٩.

التطابق مع توجهات الفلسفة الكانطية القائمة على "أن العقل - فحسب - هو القادر على إعطاء معنى فلسفي معقول للمدين" <sup>(١)</sup>، ودليلنا على توجه هذا الخطاب الروائي تأكيده على نظرية كانط في مسألة الإيمان بالله، حتى وإن أوجد لنا مبررات هذا التأكيد أو سلمنا بعدم قبوله بها، فعلى أقل تقدير سوف نعتبر اجتراحه هذه القضية والاستدلال بهذه المرجعيات والنظريات إنما هو - في أدنى صورته - إعادة للسؤال، ودعوة للحوار، ورغبة في فهم أكثر لمسائل ذات حساسية كتلك.

التخريجة الثانية التي لجأ إليها الخطاب الروائي الراهن لطرح مسألة الإيمان بالله هي فتنة الأسطورة ورحابة أفقها ومطلق أحكامها، لتحل فيجسد هذا الخطاب حيلة ناجعة في الموضوعات ذات الحساسية كموضوعة الذات الإلهية، ولاشك أن للأساطير قدرة هائلة على استيعاب شتى التفاسير والرؤى دون أن يدان قائلها أو ناقلها، وذلك لسبب بسيط هو أن "العمل الفني يستعين بأدوات الأسطورة ويلبس أقنعتها بغية المحافظة على درجة معقوليته وتقبل المتلقي له" <sup>(٢)</sup>، كما توفر للكاتب ما أطلق عليه هيرمان نورثروب فراي Herman Northrop Frye، تكتيك الاستبدال Displacement، أي "التكتيك الذي يستخدمه الكاتب كي يجعل قصته مقبولة عقلاً ومسببة منطقاً أو متساوقة أخلاقاً" <sup>(٣)</sup>.

وفق تكتيك الاستبدال هذا تستحضر سمر المقرن ما عُرف في الأساطير الوثنية بالربوبية الأنثوية فتقول:

"لولم تكن المرأة قمة لما حطم الذكور آثار الرّبة، خوفاً من تذكر قوتها، ولما جهلوا ضعف حواء مسيطراً على كل النساء، إلى أن نسيت المرأة نفسها، نسيت أنها

(١) أم الزين بنشيخه - المسكني، كانط را هنا "أو الإنسان في حدود مجرد العقل"، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٧٩.

(٢) هيرمان نورثروب فراي، الأدب والأسطورة، ترجمة عبد الحميد إبراهيم شيخه، القاهرة - مكتبة النهضة المصرية، د. ط، د. ت، ص ١٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٧٥.



إيزيس<sup>(١)</sup>، وعشتار<sup>(٢)</sup> Ishtar، جونوا<sup>(٣)</sup> Juno، وهيكاتي<sup>(٤)</sup> Hecate، وبيلونا<sup>(٥)</sup> Bel-lona<sup>(٦)</sup> الممارك، نسيت أنها ربة الكون التي قالت:

"أنا الطبيعة، أنا الأم الكونية، أنا سيّدة كل العناصر.. حاكمة كل الأشياء الروحية، ملكة الموتى وملكة الخالدين أيضاً، الجلي الوحيد لكل الأرباب والربّات"<sup>(٥)</sup>، ولا نحسب أن الأمر هنا من باب العبث في القول، بل هي النرجسية الأنثوية التي تفاقت لدى الأنثى لتقول للآخر الرجل أنا هنا، فبلغت هذه النرجسية مبلغها منها، وتصعدت لتكسر طوق المألوف والمقبول بقول أنثى نساء المنكر: "ترى هل يصل الهوس بي يوماً إلى أن أنادي بعبادة المرأة"<sup>(٦)</sup>، وبدورنا كساعين لتفسير هذا التوجه سوف نضع هذا الاستحضار في رواية سمر الم قرن في مستوى أول يقابله مستوى أشد تجاوزاً في رواية القرآن المقدس حين تتوجه بطلتها ليلي إلى أسطورة الآلهة عشتار- آلهة الحب والخصب عند السومريين- وترصف الأسطورة لنا طريقاً يبتغي إيصال ما يعتقه خطابها من أفكار ولّدتها ذات أنثوية تصارع المرض البدني والاضطهاد النفسي وانتظمت في ثورة تمرد على كل شيء، حتى إنها تقول مخاطبة عشتار بوصفها آلهة:

"..يا عشتار.. هناك ظروف تحكمنا نحن البشر، أنتم الآلهات والآلهة تجهلونها.. لأنكم لا تحسون بالنفس الإنسانية وانكساراتها وتصدعاتها وضعفها،

(١) إيزيس: معبودة مصرية، زوجة أوزيريس وأخته، وهي أم حورس، نسبت إليها حراسة الموتى والعناية بالزواج وبالطب، سميت بملكة السماء ونجم البحر وأم الإله، وملكة الحب"<sup>(١)</sup> (انظر: حسن نعمه، ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، بيروت- دار الفكر اللبناني، د. ط، ١٩٩٤م، ص ١٦٨).

(٢) جونوا: هي زوجة جوبيتر إله الرومان وملكة السماء، وأصلها غير معروف ويمكن أن تكون الآلهة الأم عند الرومان، وهي مسئولة عن الحمل والولادة والزواج"<sup>(٢)</sup> (انظر: المرجع السابق، ص ١٥٦).

(٣) هيكاتي: هي معبودة رومانية، ومن أسمائها كذلك تريفيا كربة لمفترق الطرق"<sup>(٣)</sup> (انظر: المرجع السابق، ص ٢٩٧).

(٤) بيلونا: معبودة رومانية، آلهة حرب، وهي من الآلهة الصغار"<sup>(٤)</sup> (انظر: المرجع السابق، ص ١٨٣).

(٥) نساء المنكر، ص ٩.

(٦) نساء المنكر، ص ٢٢.

فأنتم لم تشعروا يوماً بألم الظلم، ولا بمرارة الخيبة، ولا بحسرة الفقر ولا بحزن الفشل، ولا بوجع المرض"<sup>(١)</sup>، ومثل هذه الإدانة لعشتار مستمرة من قبل ليلي، فاتحة باستمراريتها وباتساعها باب التأويلات لدى متلقيها أشد الاتساع ناهيك عن وضعها للمتلقى إشارات موحية ومعينة على انفتاح باب التأويل، ومحرضة على الاقتراب من الخطوط الحمراء كإشارتي الجنة والنار وما لهما من دلالات في الديانات السماوية، فهي على سبيل المثال تذكر موجهة الخطاب إلى عشتار:

"نحن في الحقيقة كاللعب المسلية بين أيديكم، تصهروننا في النار ولهيبها إذا غضبتم منا، أو تمتعوننا بالجنة وملذاتها إذا رضيتم عنا .. أليست هذه طريقة تعاملكم معنا؟ أجيبيني .. عشتار .. عشتار ما بك صمتي .. أسمعيني؟"<sup>(٢)</sup>.

ما عشتار هنا سوى أنموذج لقائمة طويلة من الآلهة لا ترى الذات الساردة لها حاجة في حياتها وهنا يبلغ الخطاب مبلغه في التمرد بطرده عشتار من حياته:

"أتمنى أنت وأشكالك من الآلهات أن تغادروا حياتنا وأن ترفعوا إرادتكم ومشيتكم عن أعناقنا، وتحررونا من تقديسكم الذي جعل منا عبيداً أذلاء دون قيمة، لا يكفون عن ذلهم المعلق على رقابهم ليل نهار .. نرجوكم أن تتركونا في حالنا وخذوا جنتكم معكم فنحن لم نعلم بها ولم نطلبها..."<sup>(٣)</sup>.

#### ٤ / ١ . الجنة والنار:

البحث عن صورة متخيلة للجنة والنار هاجس مؤرق لكتاب هذا الخطاب به حاولوا عقد المقارنة بين ما يتخيلونه إبداعاً، وبين ما يتلقونه عبر الكتب السماوية. القرآن الكريم مثلاً . من وصف للجنة والنار ليشير هذا الأمر إلى حالة من القلق يعيشها هذا الخطاب خلفت لدى ذواته دافعية كبيرة لإعادة فهم المسلمات فهماً

(١) القرآن المقدس، ص ١٤٦ .

(٢) القرآن المقدس، ص ١٤٦ .

(٣) القرآن المقدس، ص ١٦٢ .



جديداً، وإعادة صياغتها بما يتواءم مع واقعها الحياتي المتجدد، فحادثة الحادي عشر من سبتمبر/ ايلول ٢٠٠١م - على سبيل التمثيل - فضلاً عن أنها شكلت انقساماً حاداً في الوعي الإبداعي - نجدها قد جعلت منه آلة متحركة في إنتاج الأسئلة الكثيرة المتعلقة بما ارتبط بأسبابها بشكل مباشر كالفكر الذي دفع بمنفذيها للموت تعجيلاً لضمان الجنة.

تكفلت موجة الإرهاب العارمة بتحريض المخبوء في قمقمه على الظهور، واسهم التطرف والغلو في الدين في إعادة صياغة المفاهيم السائدة كالجنة غاية الإنسان المسلم وحلمه المنشود، أليست هي المكافأة التي يؤمن بها المسلم ويعتقد بها ويعمل من أجلها في حياته الدنيا! وهو المفهوم الذي تقدمه الشريعة الإسلامية بنظرتها المتزنة بينما حدث التبدل إلى حالة من الغلو والتطرف بعد أن صارت الجنة والحرور العين مبرراً لإرهاب الناس وقتل النفس والأبرياء وإرباك الحياة برغبة الموت والتمويت<sup>(١)</sup>، وهو ما لم يقبل به الخطاب الروائي الراهن البتة، فاندفع احتجاجاً عليه بإنتاج خطابه الرفض لأن يكون الموت طريقاً للجنة، ولكن: دون أن يسلم هو أيضاً من تطرف وغلو فيما ذهب إليه من رؤى وتصورات ومفاهيم وجدناها في ثنايا النماذج الروائية المنجزة له كالأوبة وملاحم والقران المقدس ونساء المنكر.

التفتت الكاتبة حول ذاتها الأنثوية باحثة عن طريق يؤدي بها إلى جنة الخلد، طريق مواز لطريق الرجل، فحين يقر الخطاب الديني المتشدد بأن الموت جهاد في سبيل الله هو طريق الرجل إلى نعيم الجنة، ترى المرأة الكاتبة أن طريق المرأة إلى الجنة محدد بشكل أكثر تعسفية في الخطاب الاجتماعي السائد، الذي قال لها "إن

(١) ما نعينه أن الإرهاب جاء "عن طريق حقن اليأس والنفور والغربة والتخطئة والإنكار على الحياة .. ثم يرتفع هذا الإنكار ليصبح استعجلاً متهوراً للموت، وفق اليقين غير المنضبط بأن كل ميتة انتحارية باركها شيخ أو متطرف أو شريط فهي ميتة خير وشهادة وفوز .. ليعتق وهماً قادحاً يرى من خلاله أنه سيكون في الجنة بعد أن ينفجر جسده في وجوه الناس، وتلك هي طاقة الخدر الأفיוنية التي تملأ نفس هذا المجاهد الانتحاري وهو يشق طريقه ليريك الحياة، والأمن ذاهباً إلى جنته" (انظر: أيام الإرهاب في السعودية، مرجع سابق، ص ١٨٨).

طريق المرأة إلى بيوت الجنة وأنهارها ولبنها وعسلها وفاكهتها الدانية يمر بالسرير وينتهي بالسرير، إن لم يكن معراجاً للجنة فهو على الأقل وسيلة للنجاة من الملائكة المستعدة للعني حتى تشرق شمس نهار اليوم الآخر<sup>(١)</sup>.

نستل المقطع السردي السابق من رواية الأوبة، الوارد في سياق خطاب ساخر أطلقته سارة على ما لقنته لها معلمتها الداعية فلوة، التي حصرت سعادة المرأة في الدنيا والآخرة في إرضاء زوجها عبر ثالوثها السحري. كما تقول هي. المطبخ، السجادة، السرير، وهو ما لم يرق البتة لسارة ولا لتوجهات خطابها فابدت تهكماً بفلوة الداعية وبمن هم في زمرتها قائلة: "ألم يكن لجنتهم العجيبة من باب آخر؟ من نافذة أخرى؟ أو حتى من خرم آخر؟ ما هذا الفردوس الوحشي الذي لا ندخله حتى نقتل الحياة في قلوبنا وندفن أرواحنا تحت تراب، فوقه تراب؟"<sup>(٢)</sup>.

ولا يكتفي الخطاب الروائي الراهن بتهكمه وغضبه تلك بل يقترح اشتراطات أخرى للفوز بالجنة تتنافى تماماً مع مجانية الانقياد للموت أو الانسحاب من بهجة الحياة بهذه الكيفية الهمجية، وفي الوقت نفسه تتعارض مع النظرة الدونية للمرأة التي ترى في حجبها عن الحياة فتحاً لباب الجنة، أما بديله المقترح فهو أن تفتش المرأة في ثنايا الحياة عن معنى حقيقي لكيثونتها ولدورها فيها، وتعثر عليه في "أن تركزي على ما تستطيعين القيام به لا على ما تعجزين عنه، وأن تُنمّي في داخلك ما عندك لا أن تندبي حظك على ما لم تحصلي عليه أو ما فقدتيه، وأن تنظري تجاه الأبواب المفتوحة لا ناحية الأبواب المغلقة"<sup>(٣)</sup>، وهب أنها اقتربت من أبواب جنتها فما هي الصورة المتخيلة التي ستكون عليها، تقول:

"وأنا أخلق أكاد أرى جنة عدن قريبة تحتي، فيخفق قلبي دون أن أفهم أهو خوف أم فرح؟ في جنتي التي فتحت بوابتها ودفعت بنا أنا ووليد ظهر أمامي

(١) الأوبة، ص ٨٢.

(٢) الأوبة، ص ١٣.

(٣) القرآن المقدس، ص ٧٦.



مدى واسع حيث لا سقف لعينيك، تتطلق نظراتنا بلا حدود، السماء والجبال البعيدة هي حدود لانهائية، خير الماء من مطر البارحة ينساب تحت أقدامنا على الأرض الصخرية .. هذه الحيوانات من حولنا تعبر عن نفسها بقوة أبدية في حين يخفت حضور الفناء البشري<sup>(١)</sup>.

الخطاب بتماسه هذا مع تلك الأسلاك الشائكة، شديدة الحساسية في نطاق مفاهيم مجتمعه ومسلماته، يعلن عن واقع مفاهيمي جديد يبثه راهن الرواية النسائية، جريء في طرحه، قلق في رؤيته، ويكفيه من جرأته وقلقه أن لامس المقدس الديني بل والعقدي أيضاً، ولم يغفل إنتاج خطابه المتماس مع الحقائق الكونية والقيم الانسانية بغية فهمها على نحو ما سنراه في الأسطر التالية.

**ثانياً - منظومة الخطاب الراهن للحقائق الكونية والقيم الإنسانية :**

#### **١ / ٢ - الموت :**

إن كانت العقائد مجال اختلاف بين أمة وأخرى أو بين إنسان وآخر كونها مجال اختيار، وإرادة بشرية مشروعة، ففي المقابل توجد حقائق دنيوية ونواميس مشتركة بين بني البشر حكمها جار عليهم جميعاً، مثل حقيقة الموت بوصفها ظاهرة بيولوجية حتمية لا مفر للإنسان منها، وإعادة سؤال الموت في الخطاب الروائي الراهن بل العناية الفائقة بهذا السؤال هي صورة جليلة لذوات قلقة، تتسارع بدواخلها حركة فوارة تتنازعها رغبة الوثوق بمبررات الوجود، ومحاولات توكيده، وتحديداً بعد أن تقاذفت التحولات الكبرى تلك الذوات وتركتها عارية أمام حياة صاخبة متسارعة رمت بها في خضم واقع جديد ينتظمه ثلوث العنف والثورة والمعرفة، وتتنازعه قوى خارجية وأخرى داخلية، لتبرز رغبة البحث الحثيثة عن حقيقة للذات والحياة والموت والخلود .. إلخ.

حين تساءلنا عن موقف هذا الخطاب من حقيقة الموت وجدناه موقناً ومؤمناً

(١) هند والعسكر، ص ١٨٨.

بالنهاية المحتومة المتمثلة فيه، انطلاقاً من العقيدة الإسلامية التي يدين بها كتابة، ولذا لاحظنا التأكيد على هذا اليقين في أكثر من موضع، كأن يقول:

"أوجدني الله سبحانه وتعالى لأمثل دوري في زمان محدد سلفاً، ومكان معروف من قبل، وأرواح أخرى تربطني بهم أو أصر محددة سلفاً"<sup>(١)</sup>.

أو أن يقول: "والموت راحة للإنسان حينما يريد الله ذلك لا حينما يريد الإنسان"<sup>(٢)</sup>.

وبوصفه موقفاً طبيعياً ومتوقفاً كونه الحقيقة التي لا مرأى فيها، فقد حدث أن أضاف الخطاب الراهن جديداً على هذا التصور الإنساني العام، ولكأنه بجديدة هذا يعلن عن مفهوم يخصه للموت في ظل واقع يفور بشتى أصناف المتغيرات والتحويلات، لينبثق هذا التصور - وبشكل مباشر - من قضايا التطرف الديني الذي نحا إلى استسهال الموت عبر بوابة الجهاد، وكان الإرهاب بمفهومه المدمر وسيلته إليه، وذلك بزهد الروح، وأرواح الآخرين انطلاقاً من فلسفة تقول: إن "الموت والقتل العمد هو اتجاه إلى الله وطريق إلى الجنة"<sup>(٣)</sup>، الأمر الذي خلق في جانب الخطاب الروائي السعودي صورة مناقضة تماماً<sup>(٤)</sup> لصورة الموت والفناء، الصورة النقيضة تلك طرحها ضمن منظومة شعاراته وقوامها أن صار الموت مُحرضاً على الحياة ومنتصراً لها ولما فيها من متع، بل صارت من أشد البواعث على التشبث

(١) كتاب المتعبين، ص ١١٢.

(٢) الرقص على الجراح، ص ١٠٢.

(٣) نعني تلك الصورة التي ألفناها مؤخراً في أحداث إرهابية شنيعة كرّستها أحداث الحادي عشر من

سبتمبر ٢٠٠١م، وموجة الإرهاب في السعودية وما حدث في العراق من قتل ونهب وغيره.

(٤) تأسست هذه الصورة كما قلنا على عدم القناعة بمبررات القتل العمد الذي قامت بها زمرة من

المتطرفين دينياً بدعوى الجهاد في سبيل الله، وقد رصد الخطاب الروائي النسائي هذه المبررات لينطلق

من خلالها إلى فلسفته الخاصة في حب الحياة وجعلها معادلاً للموت، تقول سارة العليوي في روايتها

سعوديات: "الجميع أبدى استيائه من أفعال هذه الفئة القاتلة، متعجبين من الأفكار والنهج الذي يبررون

بها أفعالهم البشعة واسترخا ص الإنسان وقتله بدون أي ذنب" (انظر: سعوديات، ص ١٦٤).



بها، وأضاف إلى صورته تلك إدراكاً خاصاً لقيمة الحياة والوعي بها، حتى بتنا نألف التقاط صور سردية تتجه بخطابها إلى الموت بوصفه معادلاً حقيقياً للحياة ومحرضاً على التمسك بأهدابها فـ "الموت هذه الكلمة باب من أعظم أبواب الصد ومغالقها تعمل بالوهم، فتصور لكم الأهوال محيطة بأجسادكم محيطة بأرضكم فلا تفكرون بالعبور، هو باب صد عن الحركة داخل وخارج في سلام، لكنكم تدخلون ولا تريدون الخروج وتخرجون ولا تريدون الدخول، كائنات تدمن الأسر"<sup>(١)</sup>.

هذا - في ظننا - خطاب مغرق في توجيه النقد لكل من يهاب الموت أو يتوهمه أو يستسلم إلى الخوف منه، فلا يعبر مدرج الحياة، ذلك ما يؤكد خطاب سارة لنوف المحبطة من الدنيا وما عليها بعد أن توجهت إليها بسؤال معتاد في هذا الخطاب، ما الحياة؟ ما الحياة يا سارة؟ فكان جوابها:

"الحياة يا نوف هي أغلى ما وهبنا الله إياه، هي طريقنا إلى الجنة، هي دار امتحان وابتلاء، هي جنة الكافر ونار المؤمن، فعلينا أن نحياها بكل ما فيها من فرح وعذابات"<sup>(٢)</sup>.

المرض - نفسه - لم يعد قادراً على قهر تلك الأرواح المحبة للحياة، كأن تمرض ليلي في القران المقدس وتقع على حافة الموت، إلا أنها سعت لقهره، وقد عبرت عن انحيازها للحياة لمحدثها عشتار قائلة: "كما ترين، أنا أصارع الموت كل يوم، بل في مواجهة حقيقية معه، لكن في الوقت عينه أحس أنني أحمل بداخلي حلم جلبامش Gilgamesh لقهره، أريد أنا أحيا يا عشتار، فهل تساعدني لبلوغ تلك الأمنية؟"<sup>(٣)</sup>، فيأتي الجواب من الأنثى الممثلة في عشتار، مقدمة الوصفة الشاحذة للطاقة الحياتية في تلك الروح المنتصرة لوجودها على المرض والموت، فتقول لـ ليلي المريضة:

(١) موقد الطير، ص ٨٤.

(٢) الرقص على الجراح، ص ١٠١.

(٣) القران المقدس، ص ٦٣.

".. اتركي الأمس يرحل بما حمل غير مأسوف عليه .. ودعي الغد يأتي محملاً بما معه دون التلهف إليه .. استمتعي بما أنت فيه .. استطعميه بانتشاء ولذة.."(١).

ولننصت لصوت أنثوي آخر في السياق نفسه حيث الوصفة المضادة للموت والفناء، تقول إحداهن لصديقتها المريضة:

" دعينا من سيرة الموت .. حدثيني عن الجانب المضيء في الحياة، عن الحب"(٢).

ما سجلناه أن قوة التشبث بالحياة في هذا الخطاب كما نلاحظه عند ليلي وغادة وعشتار قد يؤدي - أحياناً - إلى موقف عكسي، تتخذ فيه الأنثى قرارها بضرورة الانسحاب من الحياة عبر فعل الانتحار على نحو ما فعلته ثريا والروح العارفة ونوف إلا إن المتفرد في موقف الخطاب الروائي الراهن من الانتحار، أن من يموت منتحراً لا يموت من أجل الفناء نفسه، وإنما لما للحياة من قيمة مفقودة بالنسبة له بمعنى أن فقد الأنثى للذة الحياة وجمالها ومتعتها المتوقعة - وكما نتأولها - إنما تكون بدافع رفضها لحياة ملؤها البؤس والحرمان واللاشيء فكانها توجد المبرر المقنع لتستكين لموتٍ إرادي إن جازت لنا التسمية آتٍ بعد استنفادها كل طاقات الشعور بالقدرة على التعايش والاستمرار الإيجابي في حياتها فتصاب بحالة اكتئاب مرضية حقيقية فيكون الانتحار - في غالب الأمر - حلاً مثالياً لها.

هكذا يشي خطابها بانسحاب بطولي من الحياة لا انسحاب انهزامي منكسر، والسبب يكمن في قدرة المرأة على اتخاذ القرار الشجاع الذي لا يشابهه - في رأينا - سوى تفجير الإرهابي جسده في حالة بطولية مزعومة برغم اختلاف الدوافع والمسببات وتلك مسألة تتفق علمياً مع الدوافع المؤدية للانتحار بحسب نظريات علم

(١) القرآن المقدس، ص ٢٢٨.

(٢) لم أعد أبكي، ص ١٢٠.



النفس، حيث "أن مرض الاكتئاب عندما يكون شديداً يصاحبه عدم تقبل للحياة وتكثر الأفكار الانتحارية فيه"<sup>(١)</sup>.

ذلك ما تسرده لنا رواية ملامح فثريا في نظر هند هي المعادل لحياتها في القيمة، ولهذا فقدتها شكلاً حدثاً قاسياً حرمها متعة الحياة ولذتها، وهنا يبرر الخطاب الروائي لنفسه انتحار شخصياته تماماً كما فعلت هند<sup>(٢)</sup>.

وقد تتنوع أسباب الانسحاب من الحياة انتحاراً لدى ذوات هذا الخطاب كالطلاق أو الحرمان أو القهر أو حتى فقد الأم الذي دفع ب الروح العارفة في رواية كتاب المتعبين للانسحاب عن قناعة من حياتها بعد فقد أمها/ الحياة<sup>(٣)</sup>.

يؤكد هذا الخطاب على أن الحياة لا بد وأن تحضر حضوراً مكتملاً بكل صفاتها وجمالياتها، وذلك كفيل بأن يخفت مؤشر الفناء البشري من الصعود "فهذه الحيوانات من حولنا تعبر عن نفسها بقوة أبدية في حين يخفت حضور الفناء البشري .. هذه الحيوانات بدت كأنها الحياة الأقوى من البشر الفانين"<sup>(٤)</sup> ولم يكن ذلك ببعيد عن رواية الرقص على الجراح التي انتحرت فيها نوف نظير فقدتها إرادتها في الحياة واستقلاليتها، واختيار زوجها ومصيرها، ف"ألقت راية الحياة عن عاتقها وأراحت نفسها من حياة بغیضة في مجتمع يحتقرها حد الازدراء"<sup>(٥)</sup> بحسب تعبير صوت أنثوي قريب من مأساتها هو صوت أختها سارة.

ويستكمل هذا الخطاب فلسفته للموت حين لا يكون الموت سوى "نهاية حياة

(١) أحمد جاد، النفس ومتاعبها، كتاب الرياض، العدد ٩١، يونيو ٢٠٠١م، ص ٢٢٥.

(٢) تقول هند: "حين انتابني شعور بأن حياتي بدون ثريا قد بدأ يجتاحها الصقيع، ليلتذك أفرغت بلا وعي علبة (الفايوم) بكاملها في جوفي ولولا الخادمة التي لحقتني في اللحظة الأخيرة لكنت الآن في عداد الأموات". (زينب حفني، ملامح، بيروت- دار الساهي، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ١٢٥).

(٣) كتاب المتعبين، ص ٦٩.

(٤) هند والعسكر، ص ١٨٨.

(٥) الرقص على الجراح، ص ١١١.

كئيبة، وبداية حياة سعيدة"<sup>(١)</sup>، وهي نهاية مرتقبة وآتية لا محالة بل على الإنسان أن يكون على جاهزية تامة لها، ولكن لا بشرط قتل الحياة من حوله، بل بجعلها بداية لحياة أخرى هي حياة الخلود الأبدي هناك، فالموت "لا يعني الانقطاع عن الحياة بل هو تغيير طفيف يلحق بوجودنا المادي يتبعه تغير في وسائل الاتصال والتواصل فيجد ذاته يعني انتفاء الموت"<sup>(٢)</sup>.

"يقولون إن الموتى في الحياة البرزخية يطلعون على ما يقوم به أهاليهم في الدنيا"<sup>(٣)</sup>، هكذا ترد العبارة السابقة في رواية ملامح وكأن هذا الخطاب النسائي المتغير لا يعطي الأهمية ليقينية الموت بل يتجاوزها إلى مرحلة أبدية الموتى وخلودهم، وهي ثيمة أسست على فلسفتها الكاتبة مي خالد العتيبي خطاب روايتها كتاب المتعبين، ليكون "كتاب المتعبين سفر/سفر إلى دهشة الموت"<sup>(٤)</sup> فيأخذ السرد طريقه لا عبر دهشة الحياة وإنما بما للموت من دهشة وعوالم مثيرة، ألم تُسمي الرواية بطلتها ب الروح إمعانا في تكريس فكرة خلود الروح بعد فناء الجسد بعد الموت<sup>(٥)</sup>، فإذا تخلصت الروح أثناء الموت من الجسد فهي تتخلص من العالم لتطير في عوالم السماء اللانهائية منجزة رحلة طويلة لتجد إقامتها في عالم لانهائي يختلف تماماً عن العالم الأرضي النهائي<sup>(٦)</sup> فتوصلت روح

(١) الرقص على الجراح، ص ١٠٢.

(٢) كتاب المتعبين، ص ١٢٣.

(٣) ملامح، ص ١٥.

(٤) كتاب المتعبين، ص ١٢٢.

(٥) "لقد توافق معظم البشر على اختلاف مللهم ومعتقداتهم، على أن للنفس بقاء تحيا به بعد مفارقتها البدن، فالإنسان القديم مثلاً: اعتقاداً منه بالبعث والخلود، كأن يدفن موتاه في الجرار، ويضع إلى جانب الميت أدوات الصيد للرجل والحلي للمرأة، أما الأديان السماوية الموحدة، فتثبت جميعها حياة الآخرة مقابل الحياة الدنيا، مع اختلافات في الأوصاف والتفاصيل والخلود الأخروي في الإسلام يمكن أن يكون في جنة الخلد، كما يمكن أن يكون في نار جهنم وذلك تبعاً للطاعات أو المعاصي" (انظر: رضا سعادة، الفلسفة ومشكلات الإنسان. منافذ إلى الحقيقة والحرية والعدالة الاجتماعية، بيروت. دار الفكر اللبناني، ط ١، ١٩٩٠م، ص ٢٣).

(٦) انظر: بوساحة أحمد، حقيقة الموت في نظر الديانات، بيروت. مؤسسة الانتشار العربي، ط ١، ٢٠٠٨م،



تركت الجسد لتخلق في أجواء لانهائية، وأفسحت للسان حالها المجال لقول كل شيء وأي شيء، إلى الحد الذي جعلها لا تنقطع عن الأحياء على وجه الأرض في بلدها بل ترى أنها قادرة على الاستماع إلى ديب خطواتهم وقادرة على التحدث مع كل السعوديين فيها هي توجه النداء إليهم: "أيها المواطنون السعوديون الأعزاء: حين يسمع أحدكم صراخنا فليعلم أنه صعد إلينا وما عليه إلا البحث عنا بأوصافنا المذكورة في هذا الكتاب"<sup>(١)</sup>.

## ٢/٢ - الحب:

ما تزال أسئلة هذا الخطاب تتشظى: ماهي العدالة؟ ماهي المساواة؟ ماهي العبودية؟ ماهي السعادة؟ ماهي الحياة؟ ثم سؤالها الكبير: ماهو الحب؟ فقد تبين لنا أن هذا الخطاب "لم يجد - عندما يسأل هذا السؤال - إجابة"<sup>(٢)</sup>، ليتحول مفهوماً مُلتبساً بأثر تلك الرؤى الفلسفية التي تتقاذفه، والأعراف والتقاليد التي تحرسه حتى يعاود السؤال بصيغة تلو أخرى: "ما جدوى الحب؟ وما قيمة أن يبعثر المرء عواطفه على أوهام لا تسمن ولا تغني من جوع"<sup>(٣)</sup>.

يلح خطاب الأنثى الروائي برغم قناعاته السابقة على تكريس سؤال الحب إيماناً منه بأثره الكبير في صياغة ذاتها ووجودها، بوصفه سبيلاً من سبل تحررها الثقافي، فإن كان "الحب يجعل المرأة تشعر بأنها جميلة"<sup>(٤)</sup> فراهن الخطاب يجعل الحب صناعة أنثوية خالصة، فالأنثى "تعلمنا كيف نحب ونحن نكره، وكيف نضحك ونحن نبكي، وكيف نصبر ونحن نتعذب"<sup>(٥)</sup>.

وطالما أن الحب مسؤولية انضوت تحت عاتق الأنثى فيتوجب عليها - كما يقرر

(١) كتاب المتعبين، ص ١٥ .

(٢) جاهلية، ص ٢٧ .

(٣) ملامح، ص ٧٩ .

(٤) نساء المنكر، ص ٣٣ .

(٥) لم اعد أبكي، ص ١٥٧ .

خطاب هذه المرحلة - أن "تدرك جوهر الحب وتعني جيداً معانيه التي تتكون منها مشاعرنا واستجاباتنا لهذه الحياة"<sup>(١)</sup> وهو ما استوعبته ثريا في رواية ملامح، حين وقفت على حب صادق قل أن نجد له مثيلاً في حياتنا تلك، على الرغم من عدم تكافئه لا على مستوى العمر ولا على مستوى الوضع الاقتصادي أيضاً، فالمرأة التي تزوجها ابن عمها صالح تكبره سناً وتفوقه غنى وميسرة، بينما هو شاب معدم إلا أن زيجته شهدت حباً استثنائياً في وجهة نظر ثريا.

تلك الحالات الاستثنائية وإن شهدت على صدق عاطفة الحب لا تمدنا بتعريف محدد له، تعريف يتكفل الخطاب الراهن به، إنما هي رؤية مشوبة بضبابية تنسحب على كثير من المفاهيم وليس الحب فحسب، ونقرب مثل هذا الرأي بناء على ما رصدناه من ذلك السيل الجارف المشبع بتساؤلات الحب في هذا الخطاب، ومنها:

- هل هذا هو الحب الذي يتحدثون عنه؟
- ما جدوى الحب إذا قلب حياة صاحبه جحيماً؟
- هل للحب زمن محدد مثل أعمارنا؟<sup>(٢)</sup>
- هل الحب اجتياح، أم رغبة، أم استحواذ؟
- هل الحب هو أن يكبل المحب عقله، ويرهن مشاعره للآخر من دون أن يحسب حساباً للمجهول؟<sup>(٣)</sup>
- ما هو الحب الذي نريده؟ وهل هناك فرق بين الحب كممارسة وسلوك وبين الحب كمشاعر؟<sup>(٤)</sup>

هو بحث مضمّن عن معنى يحدد إطار الحب ويعرّفه، بحث لمسناه في مسيرة راهن الخطاب: "فكل ما في الأمر أنني أبحث عن هذا الحب، كثيراً جداً، وفي كل

(١) نساء المنكر، ص ٤٩.

(٢) ملامح، ص ٧٣.

(٣) بنات الرياض، ص ١٠٢.

(٤) لم أعد أبكي، ص ١٥٢.



مرة لا أجده" <sup>(١)</sup>، ولم يكن هذا البحث وليد تمرد على الواقع فحسب، إنما تضعه الأنثى في إطار اجتماعي عام موشوم بخوف وتيه وفقدان للأمان:

"ولدت فوجدت نفسي في سجن الخوف، الخوف من كل شيء ومن كل أحد .. عشت حياتي الكثيبة أتقل من سجن إلى سجن أبحث عن الأمان، أبحث عن السلام وأبحث عن الحب، ولا يمكن أن أجد كل هذا" <sup>(٢)</sup>.

في هذه الدوامة الفكرية العاصفة التي لم تهَب المرأة تعاظم أسئلتها فحسب، بل إجاباتها الغائبة في عالم تحكمه المادة وتتقاذفه الحروب تعددت الفرضيات المطروحة من قبلها لعاطفة إنسانية سامية كتلك، فقدمت العديد من الفرضيات أو المقترحات، دون أن تضعنا أمام إجابة محددة المعالم لها، بيد أن الخيط الرفيع الذي ينتظم هذه الرؤى والتفسيرات لا يخرج عن كون الحب في مفهوم هذا الخطاب تحرراً ثقافياً وتمرداً اجتماعياً وسبيلاً لتحقيق الذات الأنثوية.

مقترحها الأول تضطلع بتقديمه رواية جاهلية "فالحب مثل أي شيء آخر في الحياة يخضع لأفكار المرء الخاصة وطريقته في الحياة" <sup>(٣)</sup>، وقد بدأنا بهذا المقترح على وجه التحديد، كونه ينم عن موقف متسامح في طرحه، مألوف في رؤيته، ولا غرو أن لكل ذات موقفها الخاص من فهم الحياة والحب، بينما لا يخلو هذا الخطاب عامة من جدل وسجال يعصف بالذاكرة الأنثوية نفسها، ويتطرق بمفهوم الحب لديها بحسب المقترح الثاني الوارد في خطاب رواية لم أعد أبكي، وهو أحد أدلتنا على الاحتجاج بصوت الحب، بل ويدل - صراحةً - على تباين في مواقف المرأة منه، جراء تجربة إنسانية فرضت سطوتها على رؤية هذه المرأة أو تلك، فظهر لنا سجال قوي بين صوتين أنثويين هما صوت نشوى وصوت غادة لتتشطر الذاكرة الأنثوية في شأن الحب إلى موقفين متضادين:

(١) ثمن الشوكلاتة، ص ٤٨ .

(٢) جاهلية، ص ١٠٩ .

(٣) جاهلية، ص ١٠٩ .

"نشوى لـ غادة: خذي الرجل الذي يحبك وإلا فستظل قائمة تنازلاتك مفتوحة على مصراعيها إلى مالا نهاية، ماذا فعل لنا الحب!! أنظري إليّ، حولني الحب إلى إنسانة تريد الانتقام من كل رجل تلتقيه بعد تجربتين مريرتين في الحياة.

تجيب غادة: "لن أكفر بالحب مثلك، الحب هو الذي يشعرنا بوجودنا ويمنحنا القوة

على العراك في مساحات الحياة"<sup>(١)</sup>، ونحسب أن هذا السجل المنطوي على تناقض في المواقف مطلب ضروري في صياغة تحولات الخطاب، فارتفاع مساحة الرضا الجماعي عن كل شيء في الحياة ينم عن رؤى ذوات مدجنة، تحكمها سلطة فكرية واحدة، بينما الاختلاف والحجاج والتضاد يبني خطاباً قائماً على الحوارية، وتعدد الآراء وتلاقح الرؤى، ونظن أن تحقق مثل هذه السمة في الخطاب الروائي السعودي الراهن هو تحول بحد ذاته في المسار، تولد عن حراك سجالي أعم في المجتمع السعودي نفسه، وفن الرواية ينهض بدور دياكتيكي كهذا ويحقق ارتفاعاً في منسوب حوارية الخطاب الروائي وتعدد الأصوات فيه، وذلك مطلب ينادي به دعاة هذا الفن لثقتهم بأن "الرواية بهذا المعنى الجنس الأكثر تأهلاً للتعبير عما يعتمل في المجتمع من تيارات .. والحوارية من حيث هي خصيصة من أهم خصائص الخطاب الروائي من شأنها أن تنقض مقولة انغلاق الأثر الأدبي، وتقيم بدلاً عنها فكرة الأثر المفتوح على النصوص وضروب الخطاب، وعلى النظم الاجتماعية والاقتصادية وعلى الأنساق الأيديولوجية"<sup>(٢)</sup>.

إن من أهم مظاهر هذا التعدد أن أفسح الخطاب الروائي النسائي السعودي فرجة للصوت الذكوري ليعبر عن موقفه من الحب، علماً بأن هذا الموقف انطوى

(١) لم أعد أبكي، ص ١٢٣.

(٢) محمد القاضي، في حوارية الرواية - دراسة في الرواية التونسية، تونس - دار سحر للنشر، ط ١، ٢٠٠٥م،



على رؤى مختلفة تصيفها الذكورة بمرجعيات واحدة فتلتقي في شهوة الإملاء على الأنثى، كشهوة متأصلة في الذاكرة الفحولية ومنها هذا الصوت الذكوري الذي أخذ الحب إلى مساحة اللقاعدة واللائظام واللاقانون جاعلاً العشوائية مبدأ لخيار الحب، ومكمناً لروعته وعذوبته وجماله: "الحب يا حبيبتي لا يعرف تفسيراً، أتعرفين أين يكمن جمال الحب؟ في هذا الاختيار العشوائي الذي يجعلنا نتعلق بإنسان ما من دون أن ندقق في مزاياه وننقب في عيوبه"<sup>(١)</sup>، بل إن الحب وفق مبدأ العشوائية يسقط بمجرد أن نضع له شروطاً وقوانيناً.

تضيف الأنثى على هذا المعنى القادم من ذاكرة الرجل بعداً آخر وكأنها تستلطف عشوائيته وتكرس انقيادها لإملاءته، فزينب حفني تعود بمفهوم الحب إلى توحش البدائية بكل ما تحمله من فراغ نظامي وتمرد، وتستمد من فحواها ما تطلق عليه الحب البدائي وتعرفه على النحو التالي: "اعتاد الناس على أن يعيشوا كل يوم حباً في حياتهم لكن قلة منهم من يمتلك أداة سحرية لتحويل حب عمرها إلى قرار مصيري... لا يكفي أن تحبيني.. أطمح أن يملك حبنا الشجاعة الكافية للقفز على كل الحواجز، ومقاومة الأعراف العقيمة.. الحب المتمرد الذي يفوح من عبق البدائية هو أجمل أنواع الحب.. والحب البدائي هو الذي دفع قابيل لقتل أخيه هابيل"<sup>(٢)</sup>، هكذا تلتقي فكرة عشوائية الحب القادمة من وعي ذكوري ببدائية الحب القادمة من وعي أنثوي، وفي هذه العودة للأزمة البدائية من عمر البشرية حنين أنثوي جارف إلى لحظة صفاء النفس البشرية، قبل أن تتراكم على عاتقها الأيديولوجيات، وقبل أن تخنقها التنظيرات، وتسيرها التقاليد والعادات والقوانين، وهو حلم يقظة مشروع وإن صعب تحقيقه على أرض الواقع، بيد أنه حلم الخطاب الباحث عن حيلة للتحرر من قيود مجتمعه.

أما الصوت الذكوري الآخر فيدعي -على عادة الفحولة- امتلاك الحقيقة

(١) لم أعد أبكي، ص ١١٤.

(٢) سيقان ملتوية، ص ١٢٠.

والمعرفة، فيجيب عن أسئلة الحب الأنثوية ويقتننه لها، ويحدد مواصفاته بأنه "المرض العضال الذي يصيبنا فجأة، فلا نملك القدرة على الشفاء من دائه إلى نهاية العمر"<sup>(١)</sup>.

يأتي المقترح الذكوري الأخير لينحاز للمرأة انحيازاً لافتاً، فليس الحب قوة خفية تستثمرها المرأة لفرض سطوتها على العالم، بل هو "اختراع أنثوي"<sup>(٢)</sup>، كما أنه التهمة التي تستعملها المرأة "تبريراً لإقامة السجن المؤبد أو العبودية للجنس البشري"<sup>(٣)</sup>.

هذا الانحياز له ما يبرره، ويجعله مقبولاً في رؤية هذا الخطاب، طالما أن الأنثى تقيم علاقة الحب على أساس ضرورتين: ذاتها كأنثى أولاً، بمعنى أن يصبح الحب بالنسبة للمرأة قضية مصيرية، فهي إذا أحببت تحيا بالحب وتعيش من أجله فحسب، على عكس الرجل الذي يحي ليسعد بالحياة من حوله"<sup>(٤)</sup>، وهو ما يوحي بقدر إيمان المرأة بالحب وثقتها في قدرته السحرية في صنع المستحيل، لتصرح علانية: "لا أنكر أن دخول رجل في حياتي ردني نحو الحياة التي كنت أكرهها"<sup>(٥)</sup>، وتتعلق الضرورة الثانية بفلسفة الحب نفسه حين لا تعترف بالحب المجاني ولكنها تعترف بالحب المحاط بالثقة المتبادلة"<sup>(٦)</sup>، مع اعترافها بأنه نادر الوجود، فليس من السهولة بمكان في زمن مادي كهذا الزمن العثور على ذلك الحب المنشود، فـ "الشيء الوحيد الذي سأمضي بقايا عمري المفجوع أبحث عنه، الشيء الوحيد الذي أدفع لأجله شتات عين لا تبصر بدونه هو متجر أشترى منه بعض الحب"<sup>(٧)</sup>.

(١) لم أعد أبكي، ص ١٥٣.

(٢) غير وغير، ص ٣٩.

(٣) غير وغير، ص ٣٩.

(٤) سيقان ملتوية، ص ١٢٠.

(٥) نساء المنكر، ص ٧.

(٦) سيقان ملتوية، ص ٣١ و ٣١.

(٧) أجندة مغتربة، ص ٢٤.



أما ما يمكننا عدّه تحولاً حقيقياً ويمكننا الوقوف حياله بشيء من التدبر، هو مفهومها الجديد لقلب الإنسان الذي استودعته المفاهيم في كل الثقافات المشاعر المرهفة، وأوكلته احتضان الحب، ولكنه صار في زمنها مجرد مولد كهربائي لأكثر، وحتى إن ولد هذه الطاقة، فتبقى طاقة متوجهة للجانب الجنسي الهمجي ولا غير ذلك، وهو ما تكشف عنه رواية هند والعسكر<sup>(١)</sup>.

وهو. على حدّ زعمنا. انتقال مفهوم الحب من الإغراق في الحيز الرومانسي كما نلمسه بوضوح في بدايات الرواية النسائية السعودية لدى سميرة خاشقجي ومن عاصرها إلى الإغراق في الحيز المادي، الذي فرضه الواقع المادي في العالم الجديد، حتى بات الجسد مجرد طاقة لا أكثر.

إذن هو تحول في مفهوم الحب بوسعنا تأكيده عبر دلائل ملموسة بوضوح في هذا الخطاب، منها دمج الحب والجنس في مفهوم واحد برغم تباينهما، وهو بهذا يسجل تغيراً جذرياً في صوغه لمفهوم الحب، أو لنقل انتقال مفردته من حقلها اللغوي المعنوي إلى حقل الماديات وعلى رأسها الجسد، مخالفاً بذلك التحول المنظور والدراسات العلمية كالتحليل النفسي الذي أتفق محلّوه "على أن الحب احتياج قائم بذاته، ومستقل تماماً عن الاحتياج الجسدي، وأن الحب والجنس ليس شيئاً واحداً بل شيئين مختلفين"<sup>(٢)</sup>.

رواية ملامح ترى اللحظة التي جسّ فؤاد جسداً ثرياً فاعترتها رجفة كرجفة الحب عكس ما يراه علماء النفس، فتقول: "كان فؤاد عكس ذلك، كان يلثم خصلات شعري، يشتم جلدي منتشياً، يضمني إليه بقوة، كانت لحظتك ترسم في

(١) "أن الحب ليس مصدره القلب كما يقولون، وما القلب إلا مولد كهربائي يضخ أول الحب في الدماء لكنه ينتهي إلى مكان آخر فتتدفق نشوة سرية تتغلغل في عظامه وترتجف في بدنه ثم أطرافه وينزف ماءها في ثيابه الداخلية" (هند والعسكر، ص ١٦٤).

(٢) النفس ومتاعبها، مرجع سابق، ص ٩٧.

خزانة عقلي علاقة تعجب كبرى: ألا يعني هذا الحب؟<sup>(١)</sup>، وهو خلط متوقع لذهنية تعيش كباقي البشر لحظة انتقال عولي جارف من الصفاء الروحي إلى ضجيج المادة حتى لقي مثلاً الاستفهام التقريري. الذي زجَّ بالحب في عالم المحسوسات. صداه في هذا الخطاب، فهل كان استعمال لفظ الحبعوضاً عن الجنس مجرد حيلة لفضلية تستثمر لدى هذا الخطاب لتمرير ثقافة الجسد المحظورة في ثقافة مجتمعه؟ أم هو تحول مقصود لأخذ مفردة الحب إلى مفهوم مغاير، مفهوم مادي بحث؟ ذلك

هو الأقرب في ظننا بالنظر إلى الطريقة التي وظفت مفردة الحب من خلالها في هذا الخطاب، على نحو التوظيفات التالية:

توجه التوظيف لمفردة الحب	المثال	الرواية	ص
الحب = شهقات الجنس	".. ويمد ذراعه بعد ليلة جفاء ليسحب جسدي إلى حضنه، وينتهي كل شيء مع أولى شهقات الحب"	نساء المنكر	٢٦
الحب = ارتواء الجسد	"سكرة الحب مرتبطة بلحظة الارتواء، متى أنطفأ سفير الرغبة خفَّ وهج الحب"	ملامح	١١٨
الحب = حالة ممارسة جنسية	"الحب الذي مارسه مع رثيف ليلة كاملة كان أقوى وأكبر من عشرة زوجين لربع قرن في بيت متهالك العواطف مترامي الإحساس بالآخر"	نساء المنكر	١٧
الحب = حالة ممارسة جنسية	"وفي الصباح استيقظت ليلي وأخذت تتحسس جسدها العاري، وتتأمل لوحات سامي الجميلة التي رسمها برومانسية بين فخذيها وثدييها حيث رغبته الجنسية لم تنضب ولم تجف، وهي غارقة في مخيلتها، مارست الحب مرة بعد مرة معه في ذاكرتها حتى انتعشت واندلق شهداها على الأغطية".	القران المقدس	٨٤



فوق هذا نرى أن هذا الخطاب استمرراً الحيلة اللفظية حتى صير موعد ممارسة الجنس: (موعداً للحب)، وصيرت القبلية: (قضمة للحب)، والسرير: (سريراً للحب)، لا بل صير الحب: (جنة الدنيا والآخرة) كما ورد في رواية نساء المنكر.

بالطبع لم يخل هذا الخطاب رغم توجهاته الحسية المحضة من مفاهيم معتدلة نبع بعضها من مرجعية الخطاب الإسلامي كالذي أوردته بنات الرياض حين رأت للحب مفهوماً مقنناً في الشريعة الإسلامية يتلخص في كونه "مشاعر قلبية لا سيطرة للإنسان عليها، والقلوب بين أصبعين من أصابع الرحمن يقلبها كيف يشاء، وقد جاء تأكيد النبي ﷺ لهذا المفهوم بأن نار الحب إذا اشتعلت لا يطفئها إلا النكاح وذلك بقوله - عليه افضل الصلاة والتسليم -: "لم ير للمتحابين مثل النكاح"<sup>(١)</sup>، وبالطبع مثل هذا الرأي ذو المرجعية الدينية لا يتنازل في خطاب رواية بنات الرياض عن حق المرأة في حب من تراه مناسباً لها حتى وإن كان ذلك قبل الزواج.

الحب إذن بات "معادلة الأنثى الغريبة، إذا لم تستطع إيجاد قاسم مشترك لها فستكون النتيجة فشلنا في وضع الإجابة الصحيحة"<sup>(٢)</sup>، وهو أمر محفز للبحث والتقصي وبجهد أنثوي خالص غير خاضع لوصاية الذكور، ولا إلى شروط معارفهم وإملاءاتهم الفكرية، ونرى أن هذا الخروج - في معظمه - تمرد على مقولات الرجل وقالبه الفكري المهيمن، ومحاولة جادة منها للانسلاخ من واقعها المفروض - من قبله - إليها إلى واقع جديد تعمل هي على صياغة مفاهيمه، ليكن حقها في فهم الحب مدخلاً لسؤالها الأشد قوة وانفتاحاً، ونعني به سؤال الحرية بوصفها مسوغاً للاستقلالية في كل مناحي الحياة، فما الذي توصلت إليه من مفاهيم في شأنها؟

(١) بنات الرياض، ص ١٠٢.

(٢) لم أعد أبكي، ص ١٤٧.

### ٢/٣ - الحرية :

هل يمكننا أن نعتبر تجسيد الكاتبة السعودية لبعض المظاهر دلالة على تمثيلها الحرية والاستقلالية؟ كمظهر انتصارها للحياة ومتعتها ضد فلسفة الموت وبشاعة صورته، وكاقتحامها عالم الكتابة إثباتاً لوجودها وكينونتها، فضلاً عن عاطفة الحب وما ألحقت به من تغيرات؟

نرى أن تلك المبادرات على جرأتها لم يكن من شأنها النهوض بصورة حقيقية طالما بقيت المرأة مدرجة في ملكية الرجل، وخانعة لقبضة الأعراف الاجتماعية الملتفة حول عنقها، ويبدو أن الكاتبة السعودية متنبهة إلى مثل هذا المعوق، فواجهته بأن طرحت سؤال الحرية طرحاً استراتيجياً في خطابها الراهن، وبإطلاقه والبحث عن إجابته نتصور اكتمال منظومتها المفاهيمية الخاصة، وتبلور في رؤية خطاب قد يتحمس - الباحث - لتوسعة نطاقه من حيز الكتابة النسائية فحسب إلى حيز الكتابة النسوية بمآلها من شمولية ورحابة أفق.

حماستنا تلك بدافع من وجود مساحة كبيرة خصصها الخطاب الروائي الراهن لقضايا الحريات ومفاهيمها، حتى بدت وكأنها مقصد كثير من نماذجها، وبدأ الاشتغال عليها مشروعاً قائماً بذاته، تركزت بواعث ضرورته المعرفية بالنسبة للكاتبات في أن الحرية قيمة أساسية لأي إنسان تتمركز حولها كل القيم، فما هي الحرية التي عبّرت الروائية السعودية في خطابها الروائي الراهن عنها؟، ثم ما مدى وعيها بها؟. وكيف بدت في نماذجها؟ وأي التوضيحات بذلت من أجل انتزاعها؟.

نلاحظ بدايةً كيف أشارت الكاتبة السعودية إلى حرية الشعوب الأخرى، وإلى نماذج الحرية التي تحياها المرأة في إطارها حتى إن تمثال الحرية بات قناة لإبلاغ



خطابها على نحو رواية كتاب المتعبين<sup>(١)</sup>، وباتت حديقة الهايدبارك اللندنية بوصفها نموذجاً لحرية الرأي. على أقل تقدير. وجهة أساسية لهذا الخطاب، فضلاً عن العوالم الأخرى التي صورتها هند لبعض الحريات، وكأنها تتمنى لذاتها شبيهاً لها، لتقول:

"العوالم التي تغذيت بها من الكتب والأفلام والخيال الواسع، علمتني أن هناك أمل من حيث البعد المكاني وعلاقته بحريتها، فتجد أن ضيق الحيز على أنثى هذا الخطاب بيتاً وحيلاً ومدينة أفهمها أن حريتها كامنة في إطلاق جسدها للريح، متنقلة بين ضواحي لندن وضواحي باريس وأمريكا والقاهرة وبيروت وغيرها، ليصبح ارتحالها الجسدي في هذه الأمكنة بحثاً عن حرية مستلبة، مثلها "كأي عصفور محلق في سماء الرياض في نهار صاح يجاهد من أجل حريته وانطلاقه برغم كل الظروف الخانقة من حوله"<sup>(٢)</sup>، وتلك صورة جديدة برفع سقف المقارنة بين حريتها وحرية الآخر حيث لا تجد ما يجبرها على المكوث بينما "طيور أوروبا تعبت في السماء من أجل أن تستمر في الحياة وإن كانت في واقعها لا تشعر بهذه الحياة"<sup>(٣)</sup>؟ حينها تقرر وبشكل نهائي:

(١) تقدّم لنا رواية كتاب المتعبين لـمي خالد العتيبي نموذجها المتفرد في طرح سؤال الحرية حين تصوغ ذلك السؤال في إطار عبثي، نلتبس عمقه الدلالي في اتخاذها تمثال الحرية الموجود في أمريكا مرتكزاً لوضع مفهومها الخاص للحرية، حتى إنها لا ترى الحرية في العالم أجمع سوى مصطلح وظف لتحقيق مكاسب اقتصادية وسياسية وإعلامية، بينما تبقى الحرية تمثالاً لا حياة فيه ولا روح، ويبقى لأمريكا رمزاً مزيفاً تقمع به دول العالم وتمتص من خلاله جيوبهم وأموال بلدانهم، فهذا التمثال كما تعبر عنه "موجود في الولايات المتحدة بالذات ودون أي مكان في العالم لأن الناس عادة لا يقيمون التماثيل إلا للموتى" ثم إن تمثال الحرية هذا ما هو إلا امرأة مخادعة، تحررت من قيود الاستبداد، ولكنها امتصت دماء الكثيرين من المواطنين الفرنسيين الشرفاء ودماء الأمريكيين المغلوبين على أمرهم من أجل تشييدها كتمثال.. وهكذا يتواصل العبث بتاريخ التمثال ومصادر تشييده المالية.. ومواقف الشعوب منه كرمز للحرية حين جعلته الكاتبة مستديراً الشرق ومستقبلاً الغرب" (كتاب المتعبين، ص ٥٤، ٧٠).

(٢) هند والعسكر، ص ١٢٦.

(٣) القرآن المقدس، ص ١٢٧.

"دائماً سماء أكبر يقابلها لاشك أرض موازية فيها بشر مختلفون ولهم مهمات متعددة، غير حبس الأرواح الحرة"<sup>(١)</sup>، وبهذا هي تضع من خلال حريات الآخر - الأوربي وغيره - صورة ذهنية مفترضة للحرية، وتفهم من خلال تتبعها بأن لا يجب أن يرتدي "أحد كان كساء الأوصياء المقدس ليحدد للبشر مساراتهم ونهجهم ومصائرهم فكل مصيره بيده، وإذا تحقق ذلك ستأخذ الحرية الشخصية مكانتها ويتجلى دورها، وستسود الأرض الإنسانية العدالة"<sup>(٢)</sup>.

"لا لا لا لا.. لا أقبل أن أكون كعصافير الرياض في هذه اللحظة علي أن استمتع بخيالي مع طيور أوربا"<sup>(٣)</sup>، ولهذا يصبح قرار الرحيل عن الوطن بدافع عتب المحب لا بدافع الخيانة أو استباحة قيمه من منطلق المبدأ القائل "حيث تكون الحرية يكون الوطن"<sup>(٤)</sup>، ومن مبدأ "أن الوطن معناه أمن واستقرار ونسائم حرية ترفرف في أجوائه"<sup>(٥)</sup>، وهي دوافع محفزة للروائية لإطلاق رحلة البحث عن الحرية.

وإذا تناولنا القضية من منظور سوسيولوجي بحث ووضعنا الأنثى موضع الإنسان المقهور، فالأمر من هذه الناحية يشير إلى "كائن مزيف فقد هويته وأضاع أصالته، ووجد نفسه عارياً أمام غربته عن نفسه، وهو يحاول بشتى الأساليب، ومن خلال مختلف الأقتعة أن يجد هوية بديلة"<sup>(٦)</sup>.

إذن هي رحلة بحث عن حرية مفقودة أيًا كانت مبررات فقدانها تصر الروائية السعودية على أن تطلقها وسط أجواء شديدة الضبابية، لأننا لم نسجل في رحلة

(١) نساء المنكر، ص ٣٧.

(٢) نساء المنكر، ص ٣٧.

(٣) نساء المنكر، ص ٣٧.

(٤) لم أعد أبكي، ص ١٨.

(٥) لم أعد أبكي، ص ١٤٢.

(٦) التخلف الاجتماعي، مرجع سابق، ص ١٢٤.



بحثها شيئاً من الوعي بحقيقة الحرية التي تريد، أو بكنه ما تبحث عنه، وكأننا بها تدشن رحلة القلق والضيق، لا رحلة امتلاك الذات وانتزاع الحرية، فهي من على متن طائفة الرحيل والبحث تقول: "لم أحدد بعد هل كنت أبحث عن رثيف، أم أبحث عن نفسي، الدهشة لم تكن أضخم مما حدا بقلبي بعد أن حمل جسدي وتحدي كل شيء وانطلق ست ساعات بالطائرة ليستكشف هذا الرثيف؟ أم ليحبه؟ أو ليعشه؟ أم هو الإصرار وهي التي تكونها وتحركها" (١).

قلق غير متناه تبديه بمجرد أن تحط طائفة الرحلة الحلم رحالها على أرض الحريات المنتظرة فتتداعى أسئلتها القلقة "أهي صدمة الانتقال إلى العالم الجديد؟ أم هو عذاب الهروب؟ أم هو فراق الألفة؟ رغم علمي أنه لا ألفة لدي سوى شقيقتي سارة وليلى" (٢).

ورحلة البحث القلقة تلك لا تقف عند التساؤلات فحسب بل أن ممارساتها تشير إلى حالة عميقة من القلق، ورؤية مشوشة، ليرمي بها هذا القلق في دوامة أمكنة لا بداية لها ولا آخر ارتادت فيها فنادق لندن ومقاهي باريس، وبالتالي فما من بأس أن تطير من جديد على طائفة البحث والتنقيب لتفتش في كل بلاد الدنيا.

وما دامت الحرية شرطاً لبقائها فلم يتوان هذا الخطاب في أن يخلق لنفسه أسباب ومبررات هذا البحث، فالبحث عن رثيف ليس سوى بحث عن تلك الصورة الحلم لرجل آخر غير ذلك الرجل الذي ألفته زوجاً وأخاً في إطار مجتمعها، بل رثيف/الرجل هو المعادل لحرية منشودة على اعتبار أن رثيف بالنسبة إليها كان ملاذاً هربت إليه في لندن لترتمي بأحضانها تعبيراً عن التحرر من قيد الزواج وسلطته الشرعية، ومن مبرراتها أيضاً الربط بين المرأة والحرية، فالمرأة تحب حينما تمتلك الحرية، وتمارس الكتابة حين تمتلك الحرية وتختار حبيبها حين

(١) نساء الفكر، ص ١١.

(٢) عيون قدرة، ص ٤٠.

تمتلك الحرية، فما الذي يمنعها إذن من أن تفرض إرادتها باختيار من تحب سوى الرحيل إلى أماكن أخرى! تتخفف في فضاءاتها من رقابة مفروضة على أبسط احتياجاتها في الحياة الدنيا، ولتكن لندن بفضاء حريتها الرحب حلاً لمثل هؤلاء النسوة السعوديات كسارة في نساء المنكر، وسارة في الأوبة، وجود في سعوديات في مقابل مدينة اسمها الرياض لا يمكنها أن تتسع لحب سارة ورثيف، ولا لتمرد سارة الأخرى بل هي ترى أن السعودية بأسرها لا يمكنها الاتساع لرغبة جود وليلى في أبسط حقوقهما وهي قيادة السيارة<sup>(١)</sup>، فأنتى لها أن تتسع للحب وحرية.

بالمقارنة لن يعادل لحظة الحب التي تعيشها سارة مع رثيف تحت شمس لندن سوى امتلاك الدنيا بحسب تعبير الساردة، بل يكفيها من الدنيا كلها أن تتعصد ذراع رثيف وتسير مختالة بحبها في طرقات لندن، لا طرقات الرياض فطريق (الأجوارد روود) الشهير بلندن تحققت فيه حرية حبها بينما قمر المساء ينسل دونما وجل من بين غيوم لندن الكثيفة ليطل من وقت إلى آخر باسمًا متهدًا لعاشقين أضافا لتاريخ هذه المدينة قصة حب جديدة<sup>(٢)</sup>.

ثم ما الذي يمنع النسخة الثانية من سارة بأن تتمرد على الدنيا وما فيها طالما أحست بأنها "تولد من جديد تحت سماء لندن أيضاً، وتتففس الحرية ملء رئتيها"<sup>(٣)</sup>، فتعلن بكل جرأة: "أريد أن أعيش كل دقيقة في حياتي، أن أحب، وأنال الإعجاب، وأسافر، وألبس، وأسمع الموسيقى، وأضحك، وأتزين، وأتعلم، وأخالط الناس، وأقرأ، وأدخل السينما، وأن أغتتم كل دقيقة، وأن أعيش يوماً بيوم، وأن أعب من صفو الحياة، وأن أغرق في نعمها الحلال والحرام قبل أن تدبر، أو تغشني فأخبط - من جديد - خبط عشواء"<sup>(٤)</sup>.

(١) يرد في الرواية أن سببا من أسباب معاناة ليلى "أنها محرومة من قيادة السيارة بنفسها" (القران

المقدس، ص ٤١).

(٢) نساء المنكر، ص ١.

(٣) الأوبة، ص ٦٥.

(٤) الأوبة، ص ٦٥.



وكما تتحرر سارة تحت أضواء لندن بما في تحررها من شطط وتهور، تتمكن جود من قيادة سيارتها بحرية تامة هناك، حتى أن الخطاب عبر بسذاجة تامة بتضخيمه لحجم السيارة، وكأنه يبرهن على أن المرأة السعودية ليست قادرة على قيادة السيارة فحسب، بل بقيادة كل أنواع السيارات بما فيها السيارة كبيرة الحجم، فكم كانت ثقة جود السعودية بنفسها حين ألحت على صديقتها الإماراتية شيخة قيادة السيارة "فجابت شوارع لندن وهي سعيدة في قطعها كملك الشوارع المزدهمة"<sup>(١)</sup>.

ولا يفوت هذا الخطاب التصريح بسر اختياره لمكان ما، حتى غدا ذلك ملمحاً من ملامحه المميزة له، وهو - كما يتبدى لنا - نهج يختطه ليبرر به كل ما يبدر منه من ممارسات في فضاءات هذه الأمكنة، فاختياره لندن جاء من منطلق أنها "المدينة الحلم .. مدينة الحرية والضجيج وآمال لا يحدها المستحيل، مدينة الزهور والنساء والعطور، مدينة الحقائق .. بل مدينة العالم بأسره، كل ما هو ممنوع ومحرم ومستحيل يختبئ في زاوية من زواياها .."<sup>(٢)</sup>، وهي لا تغلق الأبواب في وجهك وتنهرك كما يفعل المكان المحلي كمدينة الرياض مثلاً، على حد روايات هذا الخطاب وبصورة لافتة<sup>(٣)</sup>، بل إن لندن "تناشدك فاتحة ذراعيها لتسبر أغوارها، وتعب من عالم الخيالات العذبة وبحيرات اللذة وتتمرغ حتى قمة رأسك بين المباح، والممكن ولا شيء مستحيل"<sup>(٤)</sup>.

ترك المكان الموسوم بالحرية في خطاب هذه المرحلة أثراً كبيراً فيما تظهره المرأة من ممارسات تتجاوز من خلالها الكثير من المحظورات، إلى الحد الذي وجدناها

(١) سعوديات، ص ٨٨.

(٢) عيون قدرة، ص ٣٩.

(٣) رصدنا الكثير من هذه العبارات التي تتوجه إلى مدينة الرياض/ المكان بالنقد اللاذع وكأنه صار سمة لدى منتجي هذا الخطاب وقد عرضنا لبعض من هذه العبارات في مبحث الحيل السردية، موضوع أنسنة المكان.

(٤) عيون قدرة، ص ٣٩.

تقفز فيه على تعاليم الدين بحيث لا تأبه بالعلاقة الشرعية المقيدة بالزواج، وحتى وإن كانت أصولها تنحدر من مجتمع لا يقبل سوى الزواج شرطاً لعلاقة الرجل بالمرأة ولكأنها وقعت حقاً في غواية الحرية بمفهومها المتطرف، كما هي عليه في بعض الدول الغربية "ففي الغرب حرية تامة في الزواج، ولا يتم في العادة إلا بعد تأكيد الطرفين أنهما سيعيشان معاً إلى أن يفرقهما الموت"<sup>(١)</sup> وطالما لم تعد رابطة الزواج المقدسة ملزمة لها، فأى وازع سيمنعها إذن من استباحة جسدها في طريق الخطيئة! وهو ما عبّرت عنه صراحة لتجعل من الانفلات مبرراً لما ترتكبه من خطايا، مثلما فعلت سارة في رواية الأوبة، أو كما فعلت ثريا حين وصفت انفلاتها/ الحرية - في مفهومها - مكتسباً من مكتسبات الحرية:

"كثيراً ما كنت أرافق عشاقى إلى (البلاي بوي)، كازينو القمار الشهير، ولا أكلُ من اللعب حتى يعلن ساعة إغلاقه، كان الحال نفسه في باريس بالتسكع في شارع (الشانزليزيه) والسهر في مراقصها ونواديها مع أحدهم"<sup>(٢)</sup>.

إن استباحة هذا الخطاب للحرية على شاكلة ما مر بنا في الأمثلة السابقة يعد لدى بعض الدارسين ردود أفعال متوقعة لا أكثر، لأنفس انطلقت عقب كبت وتحررت بعد قيد، أو هي كتابة (نوستالوجية) متخثرة وجدت متنفساً لها فتشظت على غير وعي، ونزید فوق ذلك بقولنا: ليس من الحرية في شيء أن تمارس الذات تدليساً وزيفاً على واقعها حين تدّعي الحرية في غير مجتمعها، وتعيشها بعيداً في غير مكانها، وعلى هذه الصورة الأشد بشاعة من الكبت التي تدعيه لتغتدي. كما سبق وأن أشرنا - حرية منقوصة.

منقوصة لأن الكاتبة الروائية السعودية وإن جسدت ذواتاً بدت على رغبة كبيرة في تخليص أنوثتها من قيد الذكورة وسلطة المجتمع المحافظ لم تبد هذه الذوات.

(١) نساء المنكر، ص ٧.

(٢) ملامح، ص ١٥٤.



في المقابل -وعياً حقيقياً بكينونة ما تبحث عنه، ولا ما تبغي الوصول إليه، وهو ما أفرز صورة لحرية ضجت الأصوات الروائية بالمطالبة بها، وبادرت الكثيرات منهن بتمثلها في أحداث ومقولات النص الروائي بيد أن تصورهما -فيما نلاحظ- لم يلامس الحرية بمفهومها الإنساني الأكثر شمولية وعمقاً، وهو في أبسط صورته أن يمتلك الإنسان حق تقرير المصير ويترك للآخرين حرية هذا الحق.

وقع الخطاب الروائي الراهن برغم تمثله لهذا التوجه الخطابى الباحث عن الحرية بأن صاغ خطاباً محاصراً بأبعاد كثيرة: البعد المكاني، والبعد الجسدي، والبعد الروحي وغير ذلك، وبقي خطاب -فيما نزع- لنضال سلبي ضد قوى القمع والاستلاب والتهميش أو ماضٍ سحيق من الكبت والحرمان، نقول سلبي لكونه مجرد هروب من المجتمع كمرحلة أولى، وانغماس في حرية منقوصة مشوشة كمرحلة ثانية، ثم الانتهاء إلى مرحلة أخيرة لم ينجز فيها سوى اللاشيء.

ما الذي فعله غير أنه صب جام غضبه على مجتمعه الأصل، لاعتنا ما بقي في ذاكرته منه، لنكتشف أننا حيال خطاب يتشفى وينتقم، ويعوّض ما فاتته من حريات، أو هو تحدٍ مرتكب من خلال تكسير الضجر والرتابة والحصار عبر الجسد مثلاً، بينما الحرية الفردية لا ينبغي أن تفهم على أنها استقلال في حرية الاختيار، أو أن يكون الإنسان حراً بخدمة متعه وعبداً لها بحسب تعبير فوكو<sup>(١)</sup>.

إن الوصول إلى مثل هذه الحالة المرتبكة في خطاب ما تعتبر حالة مرضية تُفقد صاحبها صفاء الذهن وموضوعية الحكم، وتحيل تصوراتها الذهنية إلى مفاهيم متطرفة، مثلما حدث لمفهوم الحرية والحب على سبيل المثال لدى امرأة هذا الخطاب، ومن جانب آخر فقد نلتمس العذر لهذا التدافع باتجاه حرية زائفة من قبل الروائية السعودية على وجه الخصوص، حين نخضع المسألة للظرف

(١) ميشيل فوكو، تاريخ الجنسانية - استعمال المتع، الجزء الثاني، ترجمة محمد هشام، المغرب - أفريقيا

الشرق، د. ط، ٢٠٠٤م، ص ٧٨.

الاجتماعي السعودي في تفاعله مع قضايا الحرية وممارستها على أرض الواقع، فتدرك أن "تعليم الحرية يتداخل مع جذور تشكيل الأخلاق داخل الإنسان منذ طفولته، ذلك التشكيل الذي تسهم الممارسات التربوية في إحداثه ويسهم المنزل والمجتمع بكل تراثه وتاريخه فيه أيضاً وبقوة تفوق قوة المدرسة أضعافاً<sup>(١)</sup>".

#### ٤ / ٢ - الجسد الأنثوي:

أن يكون لجسد الأنثى توجهاً خطابياً يخصه هو بحد ذاته موضوع أثير، وهو ما توصلت إليه القراءة المسحية التي أجرتها الدراسة للمقولات الدائرة حول جسد المرأة في منتج الخطاب الروائي الراهن، فلتغير طراً على وعي الأنثى بجسدها هو تحول فهمها للجسد، من الجسد الكتلة من اللحم والدم إلى الجسد المعقلن، وتلك مسألة لوحظت علمياً، ففي عام ١٩٧٩م أشار فوكو إلى ذلك التحول، وأعادته إلى توجه المجتمعات إلى الإصلاح المضاد، حتى صوبت تغير هدف الخطاب من الجسد إلى العقل بتغير موضوع الخطاب<sup>(٢)</sup>، بمعنى أن المرأة - وفي لحظة مصيرية من تاريخها خلال رحلة بحثها القلقة - تلفت لتجد الجسد الأنثوي قضية اجتماعية فيصلية تستحق الطرح والكتابة، وتضاعفت هذه الرغبة باكتشافها إمكانية أن يكون هذا الجسد أداة لتشكيل الذات، وقد ساعد على إحداث هذا مجموعة "تطورات طرأت في مجالات تختلف باختلاف التناسل البيولوجي، والهندسة الوراثية، والجراحة التجميلية، وعلوم الرياضة ليصبح الجسد تدريجياً ظاهرة بدائل وخيارات"<sup>(٣)</sup>، فأثر هذا الخطاب وفقاً لتلك الضرورة جعل الجسد جزءاً من رؤيته العامة للوجود، لذا نعود ونسأل: كيف استحال جسد الأنثى قضية اجتماعية فيصلية في رحلة وعيها به؟ ولنوجز الإجابة المستقاة من الخطاب نفسه، بتصويره له جسداً أنثوياً أعزلاً منهكاً ترك وليمة للغرائز والحواس مرتيناً إلى نسق ثقافي متسلط صنعه

(١) عايشة عبدالعزيز الحشر، خلف أسوار الحرمك، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٧م، ص ٢٥٢.

(٢) الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص ١١.

(٣) الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٢٢.



ممارسات متطرفة دينياً واجتماعياً عاملته بوصفه عورة يحسن بها أن تستر وتُصان وتُحمى، وخبرته ملكية للأسر تتوارثه، ملك للأب في البداية ثم ملك للزوج وأسرته من بعده، ولا سلطة لصاحبه عليه.

و حين تتبعنا موقف الخطاب الروائي من هذا الجسد والقضايا الدائرة من حوله، تبين لنا أن ثمة ثبات وتشابه روائي في كيفية صناعة ذلك الخطاب الخاص بالجسد الأنثوي، بل بوسعنا القول أن محاور رئيسية انتظمت مقولات الكاتبات السعوديات في طرحهن مسألة الجسد العائد إلى الأنثى، بكل ما يمتاز به عن غيره من الأجساد، وسوف نكتفي من تلك المحاور المتعددة ثلاثة منها كفيلاً بصنع توجه خطابي خاص بجسد الأنثى، والمحاور التي اصطفيناها هي:

- حرص الخطاب الروائي على سرد تاريخ الجسد الأنثوي، وتبيان أثر الحضارات في تشكيل تاريخ شخصيته المستلبة.
- العناية عناية خاصة بفض سرية الوضعية التي يعيشها في إطار مجتمعه الخاص.
- تمرده على الوضعية القائمة، وإلحاحه على الخروج من قيد نسقتها التقليدي.

فلنتتبع هذه المحاور قاصدين ربطها ببعضها البعض لتشكّل التوجه العام لخطاب الجسد الأنثوي في الرواية النسائية السعودية، وأول ما سيستوقفنا حرص الروائيات السعوديات الشديد على تاريخ هذا الجسد وتأكيدهن على أنه تاريخ انطوى على أركيولوجيا طويلة المدى اختزنت صراعاته ونكباته وهزائمه المتواصلة، ما أمدّه بمادة ثرية استعرض من خلالها ملحمة الخاصة مع الحياة والروح والآخر، وعلى الرغم من تكرار هذه الإشارات في روايات عديدة إلا أن رواية الآخرون كانت أكثر النماذج الروائية السعودية رسداً لهذا التاريخ وتتبعاً لسيرته، بل وبرؤية لا تخلو من الجدلية والرؤية الأقرب من الفلسفية، حتى خيّل إلينا أنها تقدّم توجهاً

خطابياً ينهض بفلسفة الجسد الأنثوي خاصة، لتذكيرها المتواصل بأنه جسد مؤهل لذلك، بما يحمله من ذاكرة مخبوءة في إحدى زواياه، ويجدر - بكل أنثى - البوح بما تنوء به ذاكرتها حيال جسدها، كما فعلت هي، حيث تقول: "أخرجت الدفتر الأسود من زاوية شحيحة الضوء في صدري وسجلت عليه نقطة إضافية، مثلما سجلت عليه من قبل ذنوبي الأول، أول أغنية سمعت، أول صلاة تركتها، أول شهوة عبثت بها، أول يوم صيام فطرت فيه أول قبلة .. والآن أول انكشاف تام لجسدي، ثبتتها جميعاً بتواريخها وتفصيلها"<sup>(١)</sup>.

ولننطلق معها في رحلة فض دفتر جسدها السري، ولتكن البداية مع لحظة ولادتها، فجسدها عائد لطفلة صغيرة. ولدت بجينات مرض عضال يرضخ تحت نير العذابات والتشنجات المستدامة، وهذه الجينات المرضية تحيلها إلى عائلة كبيرة، سلالتها تتشكل من أجساد معطوبة، مرض عضال لا تتوقف جيناته عن التناسل ولا عذاباته عن التوالد<sup>(٢)</sup>.

وفضلاً عن عضالية هذا المرض ابتليت الروح الساكنة هذا الجسد بفقد أمان الأبوة وحنانها، حيث رحيل الأب المبكر الذي ترك لها جسداً عارياً أمام وحشية الفقر واليتم، تتقاذفه الحياة في مجتمع مدينتها القطيف، ذلك المجتمع الرافل بخصوصية الانتماء المذهبي، والمتشكل من أناس لا يراهم الآخرون. كما تقول الرواية - إلا نشازاً<sup>(٣)</sup>، ونزعم أن لهذه الخصوصية دوراً في تراكم وضعية اجتماعية ونفسية ضاغطة انتهت بها إلى هوة سحيقة بينها وبين جسدها:

"بلغت فجأة في يوم صيفي ثقیل شعرت أنني أسيل، وذعرت في الحمام مما قد أكتشفه في جسدي"<sup>(٤)</sup>، والذي حدث لها لا يعدو تحول فسيولوجي حتمي لا

(١) الآخرون، ص ٣٠.

(٢) تقول: "إنني أعيش نوبات تخرب روحي وتعبث بجسدي وهناً وإعياءاً" صبا الحرز، الآخرون، ص ٩٩.

(٣) الآخرون، ص ٩.

(٤) الآخرون، ص ١٤٣.



فكأك من تحققه، تحدته مرحلة البلوغ وسط ترقب وتوجس وخوف ممن تتعرض له، ولكون مظاهر التحول الفسيولوجي لأي جسد دعوة محفزة لاستكشاف هذا الجسد.

يأتي الاستكشاف الأول للجسد بالانتقال إلى مرحلة البلوغ "طفلة الثانية عشرة داهمها الدم ولا تعرف ماذا تفعل"<sup>(١)</sup>، في ظل غياب واضح لدور الأمومة الموجه، وفي ظل ثقافة أنثوية مغيبية فيما يخص جسدها، ثقافة يتقاذفها الجهل بما يمكن أن يطرأ على الجسد من نتوءات وتحولات طبيعية ورغبات وضماناً للسرية، يضطرها الخوف إلى اللجوء إلى الجسد نفسه ظناً منها أنه قادر على منحها كل الإجابات الكافية الشافية وتحولاته المستمرة المحفزة على الخوف والدهشة والارتباك، فتقول:

"انتهيت إلى التفكير لعل الإجابات كلها هنا في جسدي، جسدي بدوره كان يغلق في وجهي الأبواب وينسحب"<sup>(٢)</sup>.

هكذا تبدأ الرحلة المشوبة بالقلق ليجد المتربصون بالجسد الأنثوي. ذكوراً وإناثاً. بغيتهم وتتداعى محاولاتهم لاستثمار تيهه، وضياء بوصلته لصالحهم، فالرجل. على سبيل المثال. يسهم وبشكل كبير في صنع تاريخ استلاب هذا الجسد، كونه يستهدفه بالنهش والاستغلال، بل ويتفنن في إيذائه، كأن يتجاهل الأنثى حين تتوق هي لإشباع غريزتها الجنسية مثلما يفعل راشد التبل في رواية بنات الرياض، لحظة انبرت له قمرة بجسد يضج إغراءً وفتنة فتجاهله، وانشغل عنه عن قصد، بل إنه ترك صاحبتة. وهي العروس قمرة. عذراء لفترة زمنية طويلة دون أن تهزه حيل الثقافة الأنثوية السائدة التي كرستها أمها قائلة:

(١) الآخرون، ص ١٦.

(٢) الآخرون، ص ١٧.

يا بنتي "التمنع سر إثارة شهوة الرجل"<sup>(١)</sup>، وقد حدثت فتمنعت قمرة العروس، وهيأت جسدها بشتى أنواع الحيل، وكلما أدنته منه وجدته قد غطّ في نوم عميق، وهي التي وعدت جسدها بالكثير، وانتهت وعودها إلى لاشيء، في ظل أنانية مجتمع الذكور:

"لم يقدم لي كأس ماء، أو وردة، ولم أر شوكلاتة، ولا فاكهة، ولم أسمع منه كلمة ولا همسة، ولم يداعبني ولم يلاطفني كما لمثلي أن تحلم أو تتخيل، لكنه برك هكذا، برك كما يبرك البعير الأجرب"<sup>(٢)</sup>.

هدف الكاتبات مما سبق ذكره تأكيد القائمة الطويلة من الانتهاكات التي حلّت بجسد الأنثى عبر تاريخه، والتي - بلا شك - بنت له تاريخاً من الاستلاب، تصفه رواية الأوبة "بتاريخ سلب من المرأة إنسانيتها ومن روحها رفيفها العلوي، وأطلق العجلة لتدور بسرعة خرافية فوق كل خلية من خلايا جسدها وذاكرتها"<sup>(٣)</sup>، فلو توقف الأمر على استغلال الذكور لكان أيسر لاستيعاب الأنثى ولكن في خضم انشغالها باكتشاف هذا الجسد يكثر المتربصون به، لتجد أن النساء أيضاً يسهمن في صنع هذا التاريخ المرير ومنهن بلقيس، الملاك الأنثوي المقنع الذي ظهرت لهذه الطفلة الغضة صبا فأجابت عن أسئلتها الجسدية الحائرة لحظة مداهمة البلوغ لها، فطمأنت قلقها حول دمها الذي فجعها، وحدثتها كثيراً "عن الدم وأشياء أخرى: الشعر الخشن، والألم، وجسدي الذي سينقشع.. ولقد جعلتها لا تخاف، وجعلتها تدين للدم باقترابها"<sup>(٤)</sup>.

وبالطبع يمتلك المتربصون بالجسد وسائلهم الخاصة لانتهاكه واستغلاله، فهم

(١) بنات الرياض، ص ٢٠.

(٢) الأوبة، ص ١٩.

(٣) الأوبة، ص ١٢.

(٤) الآخرون، ص ١٤٣.



عادة ما يبدأون باللطافة والتودد<sup>(١)</sup>، ثم يبحثون في جغرافيته عن فرص لاستثماراتهم بعد احتلاله، كالاحتلال الذي فرضته ضي على جسد صبا حتى شطرتها اثنين: جسد متباهي بحلواه، وذات نزاعة إلى التطهر من آثامها<sup>(٢)</sup>.

الصورة الثانية التي حرص خطاب المرحلة على إضافتها للصورة التاريخية السابقة للجسد الأنثوي، هي صورة إنسانية تنفتح على كل ثقافات الدنيا، وتستحضر تواطؤها تجاهه، والملاحظ أن ليلي الجهني التي نوكل إليها تأسيس خطاب الجسد في الرواية النسائية السعودية عبر الفردوسا لياب واصلت مسيرة الخطاب، ولكن برؤية أخرى، ففي جاهلية يصبح الجسد مدخلاً رئيسياً لفضح العرقية المقيمة المندسة في المجتمعات الإنسانية، والكشف عن تناقض ما يتبجح به هذا المجتمع أو ذاك من مثاليات، وكل ما يخلعه على تركيبته من فضائل، كالمجتمع التي تعيش بطلتها فيه، فترسم مواجهة مكشوفة بين الجسد الأسود والجسد الأبيض، جسد مالك المنتمي عرقياً إلى أفريقيا السوداء يدخل في صراع لإثبات أحقيته الإنسانية بمجاورة لون آخر، لون أنثوي أبيض، يحمله جسد لين المنتمة عرقياً لأصول لا تعرف السواد ولا تتعاطى طبقياً معه، وهو خطاب عميق يتقازم حياله التفسير الذي وضعه بعض الدارسين<sup>(٣)</sup> لخطاب هذه الرواية بعده أزمة انتماء وهوية، فخطابها يصور السواد بما له من فظاعة ودونية في المنظور الطبقي الاجتماعي على حد رأي وجهة نظر الرواية، حين تجعل من فضة عاراً ولونا مغايراً في عائلتها لمجرد اختلاف لونها وميله إلى السواد.

يستحضر هذا الخطاب المؤسس على قضية لون الجسد وضعية قديمة الحضور

(١) تقول عن إحداهن "كانت تعاملني بلطف" (صبا الحرز، الآخرون، ص ٢٦٨).

(٢) الآخرون، ص ١٢.

(٣) قال بهذا الرأي الدكتور سعد البازعي في بحث له بعنوان هوية المكان، هوية الإنسان. وقالت به أسماء

الزهراني في بحثها: الرواية السعودية على ضفتي الحداثة. (انظر: الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ٧٥).

في المجتمع البشري قاطبة، فرّقت بين ألوان الأجساد، فاعتبرت "السود خطراً على الآخرين، .. كائنات جسمية جنسية غير متحضرة، وخارج نطاق السيطرة"<sup>(٤)</sup>، واكتشفت أنها صورة قريبة من واقعها، تتكرر بتكرر المقارنة بين "معاني الطهارة والدنس، العذرية والخطيئة، الفضيلة والخسة، الجمال والقبح، الخير والشر..<sup>(٥)</sup>، والخطاب يمكنه الوصول بنا إلى مقولة كبرى، فبرغم أن العقلاضحى يشكل مكوناً أكثر مركزية في تحديد درجة العلو والدنو وما زالت قيمة الناس تحدد عبر ألوان أجسادهم، وما تزال العرقية حاضرة بشتى أشكالها - حتى وإن تغنت بعض المجتمعات بمعايير أخرى، أكثر عدلاً ومساواة - فنجدتها في الوقت ذاته "تصنف البشر وفق خصائص جسمية من قبيل لون البشرة"<sup>(٦)</sup>.

يتحمل الرجال - الذئاب البشرية بحسب تسمية كثير من روايات الراهن كهند والعسكر<sup>(٧)</sup> وعيون الثعالب - جزءاً كبيراً في صناعة التاريخ الأليم لجسد المرأة لذا نجده حاضراً في أغلب النماذج الروائية بعلاقته المتوترة مع جسد المرأة، ويبدو ذلك بوضوح من الإدانة الدائمة له من قبل هذا الخطاب، حتى تركز الرجل المستغل المستبد تركزاً أساسياً في مقولاته، وعمدت الكاتبة إلى نقل ممارساته الوحشية عبر خطابها الروائي بنفس بشاعتها على أرض الواقع، ولكون "كل الرجال ذئاب، وكل النساء في نظرهم نعاج سمان"<sup>(٨)</sup> فدائماً ما باغت الرجال المستبدون فرائسهم على أرض الواقع، ودائماً ما تركوها عارية بعد هجوم ضار، لم يعطها فرصة التقاط أنفاسها كتلك التي جسدتها رواية الأوبة:

"خلع ثيابه فأبقى عليه سروالاً قطنياً مخططاً ومائلاً إلى الصفرة، يصل

(٤) الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٨٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٨٥.

(٦) الجسد والنظرية الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٧) يرد في الرواية "والرجال ذئاب مستعرة" (هند والعسكر، ص ١٢٢).

(٨) عيون الثعالب، ص ١٧٤.



إلى حدود ركبتيه .. هكذا برك كما يبرك البعير الأجرب، وبدأ يمطرني في فمي بقبل متلاحقة مجنونة على وجهي، يأكل فمي، ويمضغ لساني، ويحك أسنانه بأسناني، وأصابه تعصر تفاحتي بشدة حتى يبلغ الوجع العبقري رقبتني<sup>(١)</sup>.

ولا فرق في الموقف الذكوري البشع من جسد المرأة بين مثقف أو جاهل، هذا ما تقربه عيون الثعالب بعد تجربة نسائية مريرة مع عالم المثقفين، الذين تقاطروا مستغلين جاذبية أفكارهم أحبولة للحظوة بتفاحة أجساد الشاعرات والقاصات والكاتبات، مثل علي زعيم المثقفين الحدائين الذي هامت به مريم القاصة الواعدة، فاختزل قصصها وطموحها وإبداعها الأدبي مدخلاً للتمتع بجسدها ولا غير، بيد أن المثال الأكثر ألماً أن يستحيل جسد ندى المثقفة إلى كرة يتقاذفها من حولها من المثقفين بصورة بدائية ليصبح جسدها مشاعراً، يُشترط عليها تقديمه بمجرد أن يكون هناك مصلحة، وهي على ما يبدو لم تدرك بعد ما أدركته صديقتها مريم من "أن الرجال رجال حتى لو اعتمروا قبعة الكتابة المبدعة، تظل الأنثى لديهم مشروع اقتناص"<sup>(٢)</sup>.

ولا ابلغ لهذا الوجع من الوجع الذي تركه الرجال على جسد العجوز عموشة حين أغتصبها عبيد الأعور اغتصاباً حيوانياً واضحاً أول البصمات المؤلمة على جسدها البريء وطفولتها الفضة، فاستحال الرجال في ذاكرتها كلاباً، لتأخذ على نفسها عهداً بنقل هذه الصورة لأجيال النساء من بعدها فهي الآن تتحدث إلى الفتاة الصغيرة هند لتخبرها بتاريخ جسدها المنهك، قائلة لها:

"يا بنتي الرجل مثل الكلب إذا شاف المرأة غاب عنه كل شيء وسال لعابه"<sup>(٣)</sup>، فيعيد التاريخ الأليم نفسه، ويحدث لهند ما حدث لعموشة حين يتبع المغتصب الذكر نفس الحيلة، فتكون قطعة الشوكولاتة ثمناً لانتهاك حرمة جسد

(١) الأوبة، ص ١٩.

(٢) عيون الثعالب، ص ١٦٩.

(٣) هند والعسكر، ص ١٤.

بريء، ولنترك لمن وقع عليها الظلم تصف هذا الحدث:

"يجدني بعض الكبار وحيدة، فيستثمرون وحدتي لصالح ضغط أعضائهم على جسدي الصغير، أو مد يدهم داخل سروالي مقابل حلوى، أو قطعة من النقود تكفي لشراء شوكولاتة"<sup>(١)</sup>.

وتوصيف الرجال بالكلاب والذئاب والثعالب صورة استحال نسقاً يدل على ائتلاف تعابير الخطاب الراهن، فلا عجب إن ألحّت الساردات على هذا التعبير لنجده في رواية القرآن المقدس لحظة وصفت ليلي من اغتصبها بـ الكلب المغتصب، نظير بهيميته ووحشيته الصارخة التي اغتالت جسدها المسجى على سرير المستشفى وهو يئن في مرضه العضال<sup>(٢)</sup>، وهو ظلم مستمر الوقوع دون مراعاة لضعف هذا الجسد أو صغر سنه أو مرضه، فالغريزة بمفهومها الحيواني هي الدافع فحسب، ولا أدل على ذلك من طفولة ملاك التي افترست افتراساً من قبل رجل خمسيني في مشهد مقرر لبطولة رجولية زائفة مورست على جسد أعزل، فقط مقابل قطعة شوكولاتة صغيرة<sup>(٣)</sup>!

وتكريساً لهذا الخطاب التواطئي الراهن ضد أنانية الرجل، تطرح كاتبة أخرى المشهد نفسه بالمفوظ ذاته عبر رجل غير مبال بغليان جسد زوجته العذراء حتى اللحظة، فيمعن في تعذيبها نفسياً عبر احتقار شهوة جسدها الفوارة، يظل كل مساء يتأمل التلفاز، ويعب من الخمر بينما زوجته المسكينة تشعر بالألم والحسرة، فهي "تريده أن يمتد يورق فوق هامتها أن يضمها بين يديه لكنه لم يكن

(١) ثمن الشوكولاتة، ص ٢٥.

(٢) تصف المشهد العنيف وصفاً دقيقاً: "فتحت ليلي عينيها وإذا به في غرفتها الليلة الرابعة يأتي ليعبث بمقدساتها، ويستمني ويتلذذ باللهو بجسدها الممدد الفتى" (انظر: القرآن المقدس، ص ١٥٦).

(٣) تملكني الخوف .. كأن يتطاير من بين شفثيه ما يشبه الزبد الأبيض وتفوح منه رائحة كريهة وحش وسبع سنوات من الضياع في ركن غرفة مظلمة .. أقترب مني وافترس كل فصولي المزهرة ولم يبق إلا فصل خريفي واحد وضع عليه البؤس الذي سيرافقني عمراً بأكمله، لم أفهم من الأمر سوى أنه رجل شرير ولا أعرف لماذا ضربني، لماذا آلمني"<sup>(٣)</sup> (ثمن الشوكولاتة، ص ٢٦).



يهتم كثيراً<sup>(١)</sup>، وربما دفع هذا التجاهل والأنانية اللامحدودة في أسلوبه الفض مع جسد الأنثى إلى إعلان الغضب:

"لم يكن يبحث إلا عن زفرة حقيقية تتبع من داخل عاشقة لا ماكينة جنسية تعمل وقت التشغيل وتغلق وقت الإفراغ"<sup>(٢)</sup>.

ولربما تضاءلت هذه المشاهد في قسوتها أمام المشهد الأكثر عنفاً وبشاعة، مشهد تصويره رواية ملامح حين يفتصب الأب ابنته وهي في العاشرة من العمر، بل ويواصل هذا الرجل فعالة الخالية من المشاعر حتى بلوغ ابنته الخامسة عشرة<sup>(٣)</sup>، وهكذا حرص خطاب الجسد الأنثوي على تصوير تاريخ مأساته مع الذكور، والجدير بالطرح هنا أن هذه الصور الباعثة على التعاطف شغلت مساحة واسعة في الخطاب الروائي النسائي الموجه إلى الجسد بوصفه قضية محورية، كتصوير الرجال غير مكرثين البتة، حتى أن الشيخ علي يأخذ نصيبه من جسد زوجته سارة، ويفرغ شهوته دون أن يرحم جسداً تدق الأنفولونزا عظمه، بل ويجبرها على أن تغطي أنفها حتى لا تنقل العدوى إليه في لقطة أليمة لأنانية الرجل الفاضحة<sup>(٤)</sup>.

وبعد، هل لتاريخ الحرمان والاستلاب الواقع على الجسد الأنثوي تأثير مباشر على موقفها منه؟ وهل يدفع بها للانتقام من جسدها ومن الآخرين؟ هل تتمرد عليه؟ أم ماذا؟ وهل كان الانفعال والتهور هو طريقها لمحاولة رد الاعتبار إليه على حد قولها ثائرة: "هذا الجسد الذي كفر بقسم أبي حين رسم عليه دوائر السوط الأسود.. وأقسم أن يقطعنا به أوصالاً إن لم نحسب له حساباً والآن فلتسقط كل السياط"<sup>(٥)</sup>.

(١) البحریات، ص ٢١٥.

(٢) نساء المنكر، ص ١٦.

(٣) ملامح، ص ١١٢.

(٤) تقول سارة "ألف طرحة قطنية رخيصة على أنفي وفمي حتى لا يمرض الدميم القصير ثم اتركه ينتهك اللحم لحماً على بطن، أو بطناً على عظم" (انظر: الأوبة، ص ٨٣).

(٥) ثمن الشوكلاتة، ص ١٠٨.

نحسب أن العنف - كما قيل - لا يولد إلا عنفاً، لذا فقد سجل الخطاب الروائي الموجه إلى الجسد العنف كواحد من النتائج التي انتهى إليها موقف الجسد من تاريخه الأليم، ومن مأساته مع الرجل، مع المجتمع، مع القمع، وهي نتائج طردية بين ما ينتاب الإنسان من حالة الإحساس بالاستلاب المزمن لحقوقه وكيانه، ورد فعله المعاكس، الذي قد يوصف بالتدميري لذاته ولغيره دون وعي منه، فإن كان الرجل أحدث هذا التشيؤ في جسد المرأة، وأسهمت هي أيضاً بردة فعلها السريعة في صنع هذا التشيؤ وتأكيده، حتى إنها تقول في جسدها كان فاعلاً بجداره في خط علاقتنا منذ البدء، وبقي وحيداً تحت الضوء ومفرغاً من كل رديف أو مساعد في دور ثانوي، وهي صورة تتكامل في منظور الدراسة فتدفع بها إلى تأكيد فكرة الجسد الأنثوي بوصفه حيلة من جهة، ورؤية فلسفية مؤجلة من جهة ثانية، بغض النظر عن ارتباط هذه الفلسفة وضبابيتها، فبحثها - كما قلنا - ما زال مستمراً وقلقها ما زال حاضراً، ولكنها تضع للمتلقين مبررات لثورة جسدها القادم، وهو ما دفع بالمرأة في ذات الوقت، لأن ترتكب ممارسات نكوصية في حق جسدها بعد ألوان العنف الذي وقع عليه من قبل الآخر؟ وأصبح العنف في مثل هذه الحالة "انتهاكاً للشخصية، إما تعد على الآخر أو إنكاره أو تجاهله مادياً أو غير ذلك" <sup>(١)</sup>، عنف كامن في نسق ثقافي عميق في الأذهان صورة موحدة للمرأة تقوم على فرضية دونيتها وضعفها ونجاستها وعبوديتها.

هي تبحث الآن عن البدايات عن التحول عن تكوّن شهوة الجسد، عن جسد كان نظيفاً واتسخ <sup>(٢)</sup>، فهي ما تزال تشعر بانفصالها عن هذا الجسد وبعدها عنه: "جسدي الذي يتلاشى تحتها ويستحيل ماءً ليس ملكي وصرت أنا الكائن الذي نأى عنه جسده في عزلة مبهمة" <sup>(٣)</sup>، وتبين خطورة أن يقع الجسد تحت نير احتلال

(١) باربرا ويتمر، الأنماط الثقافية للعنف، ترجمة ممدوح يوسف عمران، الكويت - عالم المعرفة، الكويت،

عدد مارس ٢٠٠٧م، ص ٣٦.

(٢) الآخرون، ص ١٦.

(٣) الآخرون، ص ٨.



الآخرين يكمن في ضرورة خضوعه لشروط المحتل: "ماذا سأفعل؟ جئت لضي وفي نيتي أن أقول خذيني فقلتها، ثم لأشاركها جسدي وقد فعلت" <sup>(١)</sup>، وبعد هذا "فلا نهاية لمن أباح للآخرين أشد الحقوق خصوصية وحرمة - كالجسد - سوى رفع راية الاستسلام .. انتهاء بانفصالي الكلي عنيو منحها جسدي كاملاً بالتدرج ذاك" <sup>(٢)</sup>، وهو منح يرتقي إلى التسليم للآخر أو لنسمة تمزيق لهوية الجسد وتعريته <sup>(٣)</sup>.

هذه الصور ومبرراتها لحقتها ثورة عارمة طالبت الجسد! فهل حققت له ما يريد من الإنصاف والعدل والحرية المقننة المنضبطة، أما الصورة الثانية فهي اتخاذها الشذوذ الجنسي اعتياداً، حتى أن إحداهن تقول: "لم أخلق لرجل، كنت أتقزز من جسده وكان يحسب اغماضة عيني استمتاعاً بما يفعل" <sup>(٤)</sup>، وهي تؤكد بأن الرجال جميعاً مهما بذلوا فسيبقى الرجل بعيداً لا يأتي: "إني اشتهي فيك رجلاً لن يأتي" <sup>(٥)</sup>، حتى بات هذا الأمر مبررها الواهي لأن تستحل الأنثى جسد الأنثى شذوذاً، وكأن الأمر على طبيعته التي لا غرابة فيها: "كانت علاقتنا الجسدية جنساً وليست كما اعتدت تسميته تلميحاً" <sup>(٦)</sup>.

هذا ما عده بعض الباحثين تدميراً للذات وانتقاماً منها، ومن المجتمع عقب تاريخ القهر والظلم والقسوة الواقعة على هذا الجسد، فالمتعة التي تطلبها المرأة من المثلية الجنسية زائفة، وقد تتحول في اللحظة ذاتها إلى حالة احتراق للروح، ولا أجدر من أنثى الآخرون في التعبير عن لحظة مؤلمة كذلك فتقول:

"بقدر ما أطفأت من شموع، بقدر ما ابتلعت من دموع ساخنة وهي

(١) الآخرون، ص ١٧٩.

(٢) الآخرون، ص ١٢.

(٣) "كانت تمزق ملابسها عشوائياً بالأصبع على نحو تطفو عليه شراسة الانتقام وغوغائيتها، كنت عارية وكانت تكتشف عريي، تفتش في جسدي عن رائحة أخرى" (الآخرون، ص ١٥٥).

(٤) الآخرون، ص ١٧٨.

(٥) الآخرون، ص ١٧٩.

(٦) الآخرون، ص ١٧٨.

فوقي تشتعل وتحترق وتترمد مثل نيزك يمضي إلى حتفه الأخير، كنت أدفع خبز جسدي قرباناً لمراضاتها، وكانت تمتص جذوتي فلا تبقي في قعري أثراً<sup>(١)</sup>، ولهذا هي تقر بالألم وتعترف بمأساتها وبانسحاقها تحت قطار لا يرحم<sup>(٢)</sup>، فينتهي أمرها إلى ما يشبه العبودية والانسحاق تحت طائلة الدونية والانقياد للغير وهي من يعترف ويقر به<sup>(٣)</sup>.

ولا غرابة إن أخذتها حالة التمرد البائسة تلك إلى حالة أسوأ من تلك، كنتيجة طبيعية لما بلغه الأمر من وضع أدى بها لأن تصبح السادية حرفة هذا الجسد وديده، فمجرد أن تغيب عن جسدها هذه الرغبة نجده وقد تحول إلى وحش ضار يذرع الأجساد بحثاً عن حل:

".. كلما اعتدت ذلك كانت ترفع عتبة الألم إلى أن فقد جسدي نصيبه من الرضا، يجن إذا لم يؤذ، وتتهالك طمأنينته إذا لم يتوجع، الوجع بات حرفته ومساره ناحية اللذة<sup>(٤)</sup>.

استغلت هذه العبثية الجسدية كخطاب أنثوي يعبر عن هجاء مقذع للبنى الثقافية السائدة وتشجيع تمرد عبثي، كأن تقر بطلّة ثمن الشوكولاتة بجعل تمرد جسدها معادلاً للتمرد على الحياة بأسرها فتصور اللحظة التي ألح فيها جسدها التأثير على ممارسة الجنس مع شقيق زوجها كثورة جنونية:

" في ليلة شجن عاصف ألحت عليّ فيها كل ليالي المتعة التي سهرتها وكل صنوف اللذة التي مارسستها .. ياااااه كم أفقد كل هذا، صنعت لنفسي كوباً

(١) الآخرون، ص ٥٢.

(٢) تقول: " اللطمات الزرق والمتعددة على جسدي وانشقائي تحت عجلة قطار بحمولة مليون طن.. "

(الآخرون، ص ١٤٩).

(٣) "أدمنت جسد بلقيس، أدمنت بالأحرى ما تفعله بي، البطش، والعبودية، كنت تحتها جارية كانت

آلهة تميت وتحيي" (الآخرون، ص ١٤٥).

(٤) الآخرون، ص ١٤٥.



من القهوة .. بحثت عن علبة سجائر كنت قد أخفيت عنها عن ياسر- زوجها- لكنها كانت للأسف فارغة، تمردت حتى على كوب القهوة .. قلبته على الطاولة وخرجت بعد تردد متوجهة إلى غرفة زياد- شقيق زوجها- في لحظة أشبه ما تكون بجنون المدمنين<sup>(١)</sup>.

وتبعاً لحالتها تلك لم يعد لدى من تحمل هذا الجسد القدرة على التمييز بين لقاء جنسي وآخر، أو بين رجل وآخر كجسد ثريا التي يبدو أنه استوى في قانونه الحلال والحرام، فكما بذل مساحاته كلها للزوج لم يستنكف أن يبيع تلك المساحات أيضاً لطابور طويل من العشاق والعلاقات المحرمة، وبالطبع لم يتردد للحظة واحدة في بذله سائغاً لأجساد أنثوية مثيلة.

ولكي تخفف أنثى هذا الخطاب من بشاعة هذا كله سعت لوضع مبرراتها وأسبابها الخاصة الدافعة لمثل هذه الممارسات التي بلغت حدّ الشذوذ الجنسي، مراوحة بين التقليل من عي الأسرة؟ أو من دور الزوج؟ أو بسبب من الضغوطات الاجتماعية؟ أو الاغتصاب؟ أو العنوسة؟ فتضطلع بعض الروايات بإيجاز بعض هذه الأسباب، التي تدفع أنثى هذا الخطاب لتسليع جسدها في ثلاثة جوانب:

- مسببات اقتصادية يبيع الجسد حرمة مقايضة بالمال، ومن ضحايا هذه الوضعية ثريا.

- مسببات ذاتية تكمن في اندفاع المرأة وراء نزواتها الشخصية ليصير جسدها مجرد سلعة تلبى عن طريقها هذه الاحتياجات، وملاك إحدى ضحايا هذه الوضعية.

- مسببات الانتقام المرضي الباحث عن تفريغ شحنات الحقد والبغض عبر انتهاك حركة الجسد وأمثلة ذلك كثير، كأن يكون الشذوذ في مثل حالات أنثى الآخرون خياراً نهائياً لجسدها الأنثوي لدى هذا الخطاب:

(١) ثمن الشوكولاتة، ص ١٠٣.

"ما يريد جسدي ليس سكاكره ولا ساعتني نوم إضافيتين أراد خطيئة أخرى تقلل منسوب المياه في ثابتة، تجربة تكسر عظماً آخر، وتلون الجلد فوقه"<sup>(١)</sup>.

أما المبرر المدهش حقاً فيتبين في تأكيد على أن جسد الأنثى لم يقم سوى بتمثيل الدور الذي أنيط به، وقد قام به على أكمل وجه، مع قائمة طويلة من الأجساد هي على النحو الآتي: أولاً. جسد الزوج، وتقول عنه: "قررنا أن ننام في جناحين منفصلين، لا يأتي جناحي إلا إذا تحركت غريزته نحوي، وكان هذا يحدث في فترات متباعدة، فكان إذا ما أتم عملية الإنزال، وأراق ماءه في داخلي أسرع إلى دورة المياه"<sup>(٢)</sup>، ثانياً. جسد العشيق، وتقول عنه: "تبخرت مقاومتي، منحته كل ما كان يرغب فيه، تركته يهتك كل قطعة من جسدي، كنت أريد أنا الأخرى إنهاء مهمتي"<sup>(٣)</sup>، وعن مجموعة العشاق تقول: "تعودت مع مرور الوقت أن تمر بحياتي أنواع متباينة من الرجال دون أن يرف لي جفن"<sup>(٤)</sup>، ثالثاً. عن جسد الأنثى تقول: "دخلت عالم المثليات مصادفة"<sup>(٥)</sup>.

نرى أنه لا يمكن لمجمل هذه المبررات إخفاء أوجاع هذا الجسد الأنثوي المنتهك والتقليل من شطحاته، فذلك كله ابتذال له وسعي على غير هدى لبلوغ حرية تعتقد المرأة أن المجتمع حرّمها منها، فقررت ممارستها في حضور ذكر أو أنثى، المهم أن تشفر بتحقيق ذاتها، حتى وإن دمرت مجموعة المعايير التقليدية التي سربلها بها الزوج بتجاهله أسلوب التعامل للصحيح مع جسدها.

ونزعم أيضاً بأن هذا التوجه الخطابى يريد أن يصنع من الجسد الأنثوي رمزاً لثورة همجية تأتي برغبة جنسية عارمة لحظة، أن تهيم الأنثى بجسدها التأثير

(١) الآخرون، ص ١٣٣.

(٢) ملامح، ص ٥٢.

(٣) ملامح، ص ٥٢.

(٤) ملامح، ص ٥٢.

(٥) ملامح، ص ١١٠.



مبتذلة أوصاله، ألم تفعل سارة في رواية الأوبة ما فعلته شبيهاتها في روايات أخرى، فاتجهت بجسدها النابض بالغريزة صوب جسد زوجها المريض وأقنعت نفسها بأنها تمارس جنساً حقيقياً بينما زوجها لم يكن يعي ولا يتحرك، وهي لقطة معبرة بحق، لأنها تدل على انتقام المقهورين من أنفسهم أولاً وممن حولهم ثانياً، وهو رد صريح على ما سبق لنا استعراضه ودلالة هذا المشهد تتبين في نهايته الأليمة التي تنتهي إليها الأنثى بعد ممارستها الجنس على هذه الشاكلة، فهي تنتهي إلى سراب ووهم عبر مشهد درامي مؤثر أوردته الرواية مفصلاً<sup>(١)</sup>، بينت فيه مكابرة الأنثى بادعائها التلذذ وسط عنف جسدي صارخ لا ينم في رأينا - إلا عن حالة ضعف تستدرف فيه الأنثى البهجة الكاذبة من جسد ذكوري يحتضر كجسد عبد الله المريض أو حالة انتقام عشوائية من شهريار وأتباعه، ليبقى حلم الأنثى معلقاً في صورة رجل تتخيله لم ولن يأتي.

ما وقد اتسخ هذا الجسد وتمزقت أعضاؤه المحتلة، حتى تحولت أجزاؤه السفلية إلى مكب بشري<sup>(٢)</sup> و"مستنقع من اللعاب والأنفاس"<sup>(٣)</sup> نتيجة نفاذ الروائح الكثيفة للحزن السري إليه<sup>(٤)</sup>، فلم يتبق أمامه سوى الانخراط في موجة بكاء عارمة حيث لا غرابة أن تبكي الأجساد أيضاً<sup>(٥)</sup>، وأن مثل هذه الصرخات وهذه الدموع إنما حالة

(١) يفتتح المشهد لقطته الأولى حين أغلقت الدنيا ستائرهما في وجه سارة وأبكتها كثيراً وتركتها للشيطان وإغوائه: "وخزني الشيطان بمهمازه ففتحت الستارة قليلاً ونظرت بفضول، لم استعذ بالله، ولم أراجع ولم أغض بصري .. بل كنت ملتدة بالتلصص، غريزة همجية اضطرمت في داخلي كالجمهر وأنا أحرق في الشاب بقامته الطويلة وابتسامته الحلوة وثيابه النظيفة ثم شعرت برطوبة هناك، برطوبة في الوادي المقدس، شعرت برطوبة ونبض أو نبض ورطوبة .. يارب إن لم تسرع بشفائي فعجل بجنوني .. فتحت الباب على عبد الله، المرض قد نخله، فبقي سلبياً، مستسلماً، وترك الأمر لي قمت فوقه بتوق وشوق، وهو راقد على ظهره، أنشبت أظفاري في لحم رقبتة قائمة قاعدة، قاعدة قائمة، أغمض عيني عن المريض الأشعث، لأضاجع ذاك الناعم النظيف البعيد" (الأوبة، ص ٣٩).

(٢) تقول "وبمرور الوقت كانت الدور السفلية مني تتحول مكباً بشرياً" (الآخرون، ص ٥).

(٣) الآخرون، ص ١٠.

(٤) الآخرون، ٢٨٤.

(٥) تقول "نذت من جسدها الرائحة الكثيفة والثقيلة للحزن السري المعتق، الحزن الذي استقر واستفحل وطالت مكابدته" (انظر: الآخرون، ص ١٤٩).

ندم ولحظة مراجعة للنفس، أظهرها هذا الخطاب تجاه خطيئته، وما ارتكبه من آثام في حق جسده، وتلك صرخة مرتقبة - ولا شك - تنطلق بعد قهر طويل، كبت فيه الجسد أوجاع السياط المتساقطة عليه، والآلام النكبات المتركمة من فوقه، لتعود الأنثى متأملة جسدها بعد تجربة قاسية مريرة:

"أشعر أن جسدي لي أنا لي أنا، لا أستطيع المجاهرة به بجعله مشاعاً ولو لعيني كائن واحد"<sup>(١)</sup>، وتأكيداً للحظة التأمل تلك نرى أن مفهوم النشوة قد تبدل، "فثمة نشوة لا تضاهي في أن أبقى جسداً سرياً مقدساً"<sup>(٢)</sup>، وتلك أمانى لن تتحقق إلا بقرار مصيري انتهت إليه أنثى هذا الخطاب بعد تأملها وهو أشبه ما يكون بالخلاص:

"تعبت من ملامحي القديمة، أريد شطبها، أريد ذاكرة نظيفة، وجسداً بلا آثار مرور أحد عليه، جسداً خالياً من النسيج وموغلاً في النسيان"<sup>(٣)</sup>.

في مثل هذه اللحظة هل يحق لنا القول: إنه ينتابها "إحساس الإنسان المقهور بحالة عدم العدالة والمساواة، وما يسود المجتمع نتيجة الظواهر المتعددة الخارجة عن إرادته، أو السلطة عليه على نحو قسري تدفعه أكثر نحو إتباع سلوك مضاد عشوائي في أغلب الأحيان وغير واقعي لإيجاد سبيل ما لتغيير واقعة القهري"<sup>(٤)</sup>،

فثريا مثلاً: تظهرها رواية ملامح مومساً، تبيع جسدها لرئيس زوجها في العمل، ثم لقائمة طويلة من الزبائن تدميراً لإنسانيتها، وعلى غرارها ملاك في ثمن الشوكولاتة التي لم تبق ولم تذر، فمن علاقة ماجنة مع خالد إلى علاقة أثيمة

(١) "أنا كذلك كنت أبكي أو بالأصح أترك لجسدي أن يبكي، أن يفسح مكاناً لأحزانه .. كان جسدي يبكي فيما أحزانه تتناسل كل منها يرد الماء ويشرب وحدته، خوفه، ريبته، وكان يصرخ بالكلمات التامات وتضيع أحرفه في فمه ودموعه فلا أفهم" (الآخرون، ص ٢٦٨).

(٢) الآخرون، ص ٢٤٦.

(٣) الآخرون، ص ٢٨٤.

(٤) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، مرجع سابق، ص ٦٠.



مع زياد شقيق زوجها، ولا تنسى ندى الكاتبة التي اتخذت جسدها جسراً مشاعاً يطأ عليه كل من يتكفل بإخذها إلى عالم الشهرة، وهو ما يزيدنا يقيناً فيما نذهب إليه، أنها تؤكد بما ذكرته من مبررات على قبولها لما تفعله بنفسها، وأن جسدها بات خطيئة من الواجب دفنها<sup>(١)</sup>، أما مبررها الثاني فهو كرهها لنفسها:

"كرهت نفسي، دارت بي الدنيا، قمت متناقلة .. وبالرغم من أنني في هذه اللحظة وددت لو قتلته إلا أنه دفع ما يكفي لصحبة شهر وليس ليلة فقط"<sup>(٢)</sup>، ليصدر قرارها المصيري كنتيجة حقيقة مفصلية ومؤلمة بالفعل، هي اكتشافها أن الذي كان يُوقع على جسدها سياط القمع والتعذيب هو نفسه من يسبغ عليه صفات الأنوثة والغواية والرغبة والاشتهاء، ونزعم أن اكتشاف الأنثى لهذه الحقيقة هو نقطة تحول في علاقتها بهذا الجسد على شتى المستويات وهي مفارقة محزنة، منها ثارت على كل شيء فاتجهت لرحلة أخرى من البحث والتفتيش، مسارها كان النبش في طاقات وإمكانات جسدها المخبوءة.

تلك مرحلة استثنائية، جاءت كمشروع غير مكتمل، فمن الواضح أن ذاكرة الجسد الأنثوي ما تزال ضاغطة بكل ما تختزنه من الآلام وجراح وهو ما جعل حضورها يفوق حضور النظرة المتزنة التي لم ترد في عموم الخطاب الروائي حتى اللحظة رغم الالتفاتة التي منحتها الكاتبة للجسد الأنثوي فوظفته وعبرت به وعنه، وجعلت له لغةً وكياناً وأهميةً وحضوراً وتأثيراً، فانتهدت إلى خطاب قائم بذاته هو خطاب الجسد، بيد أن هذا كله لا يزال مصنفاً بحسب طابع المرحلة الروائية التي تعيشها منتجة الخطاب في طور أدب الاعترافات والبوح والذاتية والتعبير عن الداخل.

نستنتج في منتهى الأمر أن خطاب الجسد كتوجه لخطاب هذه المرحلة وإن كان

(١) انظر: الآخرون، ص ١٨ .

(٢) ثمن الشوكولاتة، ص ٤٨.

منطلقه إظهار الوعي بخصوصية هذا الجسد وقيمته، أو ما أطلقنا عليه عقلنة الجسد، وجدناه بسبب الاندفاع والتسرع حضر دون وعي متوازن وتفكير منظم إنما حضر بصفة انفعالية ظهر فيها الجسد باعتباره وسيلة لا غاية، واستثمر كتابياً كحيلة لا كرؤية فلسفية متعمقة يعبر بها الخطاب عن موقف من الحياة.





## - التوجه الثاني -

### الخطاب المضاد

حين نقول خطاباً مضاداً تتوجه عنايتنا مباشرة إلى ذلك الخطاب الموجه ضد خطاب آخر " بهدف نقضه كلياً أو جزئياً، وإقامة خطاب بديل عنه ينهض من أنقاضه ويحقق مسعى تجاوزه"<sup>(١)</sup>، حتى إن واجه هذا الخطاب المضاد خطاباً أعم، ربما تمثل في خطاب المجتمع المتولد فيه أو واجه واحداً من خطابات هذا المجتمع، وهو أمر ملاحظ في توجه الخطاب الضد أو المضاد في بعض نماذج الرواية النسائية السعودية في مرحلتها الثالثة على وجه الخصوص.

لاحظنا هذا حين أخذت بعض نماذج المرحلة الراهنة على عاتقها السير في اتجاه يناقض ويعاكس خط الخطاب السائد روائياً، فأصبح توجهها هذا خطاباً مؤسساً تتبني على أثره باقي الأنواع، لذا تجدنا نتطلق منه ونجعل الخطابين التاليين: المتمرد والمناوئ - تجلياً له وتولداً عنه فهو الأرضية التي أفسحت عبر اتساعها مجالاً لظهورهما، حتى وإن تجاوز بعضها في مقولاته كل المحظورات والمحرمات، ولكنه في المجمل صوت نسائي موحد دفعه التهميش والقهر، والوعي بالذات للسباحة ضد التيار.

أما النماذج التي نراها أكثر تدليلاً على مثل هذا الخطاب فرواية بنات الرياض أولها، ويأتي من بعدها سيراً في السياق نفسه: الآخرون، هند والعسكر، البحريات، الوارفة، عيون الثعالب، كتاب المتعبين، ولذا يلزمنا البحث عن آلية اشتغال الخطاب الضدي في هذه النماذج! وتقديم الحجة الدامغة لاعتبارها نسقاً

(١) خطاب الضد، مرجع سابق، ص ١٢.



خطابياً ضدّياً يحمل توجهه الخاص في الخطاب الروائي النسائي الراهن!

بحسب بانغوفان "الرواية الجديدة مدرسة للرفض"<sup>(١)</sup>، والرفض الذي ننشده عبر التوجه المضاد أو الضد للخطاب الروائي الراهن هو هيمنة خطاب أحادي على ساحة التخاطب، وباشتداد "ضغوط هذا الخطاب الأحادي على الواقع يخرج عنه أو ينشق من رحمه خطاب آخر مناوئ له، أو متصد له، لأن من شأن هيمنة نمط ما من أنماط التخاطب السلطوي على واقع التخاطب في مرحلة ما أنه يفضي - بالضرورة - إلى إنتاج نقيضه"<sup>(٢)</sup>.

الروايات سابقة الذكر تجيء ضمن مرحلة الطفرة الروائية السعودية، وهي من أكثر الروايات تمثيلاً لمرحلتها بالنظر إلى ما تمتلكه من أهمية خاصة تتبناها الدراسة، فرواية بنات الرياض - على سبيل المثال - تحقق الحد المقبول من شروط الضدية لما سبقها من خطابات في مجال الرواية النسائية تحديداً لذا فالدراسة تتخذها نموذجاً ملائماً لتمثيل الدور المفصلي في إحداث خطاب يمكنه صنع تحول ما في سياقه، وإبراز سمات خاصة به على قدر من الاختلاف أو الائتلاف مع الخطابات السابقة عليه.

أما لماذا بنات الرياض فلا اعتبارات سبعة تتأهل - في نظر الباحث - كممثل حقيقي لتوجه الخطاب المضاد، وهي على النحو التالي:

الاعتبار الأول: خروج رواية بنات الرياض على أنماط واستراتيجيات خطاب المرحلتين الأولى والثانية على الرغم مما بينهما من وشائج تحيل على إطار خطابي عام، مما أكسب هذه الضدية قوة ومثانة كونها انشقت عن خطابها الأصل<sup>(٣)</sup>،

(١) مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق، ص ٢١٠.

(٢) خطاب الضد، مرجع سابق، ص ١٥.

(٣) أشير إلى هذا المفهوم في سياق عرضنا لمفهوم التحول في الخطاب، فقلنا إن التحول في مفهومه المعتدل ضرب من التوليد ينبع من داخل البنية العامة للخطاب. (انظر: التمهيد/ مفهوم مصطلح التحول وتحولات الخطاب).

وتولدت من رحمته، ولكن وفق بصورة مباغتة، خاطفة، سريعة الحدوث، فقوتها تكمن في كونها حملت ضمن طيات خطابها بعض جينات خطابها الأم، خطاب الرواية النسائية السعودية عامة بيد أنها انفلتت من قبضة سلطته، وتحررت من ضغط شروطه، ومقولاته التي يملئها على كل متداوليه الخانعين لسيادته، وتبلور انفلاتها عملياً في عدم إذعانها لميثاق التواطؤ الخفي المبرم بين الخطاب السائد في مشهدها الروائي من جهة، وبين مجتمعها المحافظ، المسوغ للمثالية من جهة ثانية، لتقدم خطابها الجديد بدءاً من عنوانها عبوراً بمقولات وأفعال التحرر لدى شخصياتها وصولاً إلى نزعها الخمار عن حالة اللاتوازن الواضحة بين ما يجب أن يكون وما هو كائن في مجتمعها، فضلاً عن ثيمة الحب الصارخة بالفردانية في مجتمع لم يألف الاثنتين ويستهنجن جرأة الكتابة، ويلوم كل من يثير ساكن مواضيع التابو كونه لم يعتد مناقشتها<sup>(١)</sup>، وقد تشكل تمردها على هذا كله في سؤالها الكبير: أليس لكل شيء بداية؟<sup>(٢)</sup>.

ليأتي جوابها إقراراً منها بأن روايتها هذه هي بمثابة المشروع المقترح لخطاب روائي جديد يتقاطع ضدياً مع الخطاب السائد في المجتمع السعودي، الخطاب المحافظ، القابض على المعلن أخلاقياً، والمتعارف عليه اجتماعياً والمعيش واقعياً وكأنها تتقدم الصفوف لتنشب "أظفارها في منطقة موتورة جداً في جسد هذا المجتمع بصورة لم يسبق أن (نُكشت) بهذه المباغتة من قبل، ولذلك سيظل المجتمع متمحوراً حولها لفترة طويلة لم يسبقها إليها كاتب آخر"<sup>(٣)</sup>، وهو ما تعتقده أيضاً بين سطورها فتقول: "أياً كانت النتيجة فإن مما لا شك فيه أن هذه الرسائل الغريبة، قد قامت بخلق ثورة داخل مجتمعنا الذي لم يعتد مثل هذه الأمور، وعليه فإنها ستظل مادة خصبة للمداولة والحوار مدة طويلة"<sup>(٤)</sup>.

(١) بنات الرياض، ص ١١٣.

(٢) بنات الرياض، ص ١١٣.

(٣) انظر: محمد حسن علوان، صحيفة الوطن، "بنات الرياض.. والكتب السبعة"، أبها، العدد ٢٨٨٢،

الخميس ٣٠ شعبان ١٤٢٩هـ / الموافق ٢١ أغسطس ٢٠٠٨م.

(٤) بنات الرياض، ص ١١٨.



ونحسب أن ثورتها تلك تتمثل في محاولتها الجادة لرمي شرارة تراها قادرة على زحزحة الخطاب الاجتماعي السعودي عن ثابتة، مجتمعتها الموصوف بالمحافظ، بإخلاصه الشديد لتقاليده وأعرافه، لذا فإن جدية خطاب بنات الرياض في إحداث المواجهة والصدام جدية معلنة ومقننة وفق استراتيجية يدركها خطابها، ويعلن عنها، ألم تقل الرواية لقارئها بأنه "على موعد مع أكبر الفضائح المحلية، واقع نعيشه ولا نعيش فيه، نؤمن بما نستسيغ الإيمان به ونكفر بالباقي"<sup>(١)</sup>.

وتزعم قراءتنا لهذه المقولة بأن الرواية على دراية بما هي مقدمة عليه من مواجهة بقدر علمها بطبيعة مجتمعتها، فأثرت أن تعلن عن خطابها بوصفه الخطاب الجديد في سياقه الاجتماعي السعودي، بناء على إيمانها بأن لكل شيء بداية، وأن من يطلق البدايات عليه أن يواجه المصاعب ويستعد لها لذا فهي "قد تواجه المصاعب الآن كما واجهها المناضل الأمريكي آرثر كينغ Gr. Martin Luther King، بوصفه شخصية محرضة تستحضره على سبيل الحيلة، لتؤكد أن كل خطاب مضاد للسلائد عليه أن يحمل كفته بين يديه، وأن يكون جديراً بالمغامرة ومستعداً للتضحية، مثلما فعل مارتن لارثر كينج الذي اعتقل منذ نصف قرن، وهو في بداية نضاله ضد المعتقدات الخاطئة في مجتمعه"<sup>(٢)</sup>.

نعم لقد أدركت بنات الرياض أنها تتوغل بخطاب مضاد في دائرة مجتمع أشبه ما يكون بحقل ألغام اعتاد "الرأي العام فيه أن لا يعبر بالضرورة عن الرأي العام الفعلي"<sup>(٣)</sup>، ولكنها مصرة على إحداث ذلك التوغل مستمدة قوتها من كون مجتمعتها أشبه ما يكون بعصير "كوكتيل الطبقات" الذي لا تختلط فيه أي طبقة بالأخرى إلا بالضرورة"<sup>(٤)</sup>، وبالتالي فلا بأس من أن تعلن ابنة هذا المجتمع عن

(١) بنات الرياض، ص ٩.

(٢) بنات الرياض، ص ١١٢.

(٣) بنات الرياض، ص ١٨٨.

(٤) بنات الرياض، ص ٥٦.

خطابها، وأن تستثمر تنوعه وتعددية أعراقه، وأصوله وطوائفه، وتفيد من الظرف الاجتماعي المواتي بتغييراته، وتعول على مستقبل تستشرف فيه تقبل الآخر لتصنع لخطابها الضدي تربة سانحة للتنامي، فتقول:

"قد أجد قليلاً من المؤمنين بقضيتي الآن، وقد لا أجد، لكنني أشك في أن أجد كثيراً من المعارضين بعد نصف قرن من الآن"<sup>(١)</sup>، وهي مراهنه حقيقية على زمن سيأتي لا محالة وسيكون المتكفل الوحيد بإحداث التغييرات، وتجديد الخطابات، واعتناق ما جد منها.

الاعتبار الثاني: العناوين الروائية المربكة كعنوان بنات الرياض<sup>(٢)</sup> بإحالاته المباشرة على العاصمة الرياض من جانب، ولتركيبته اللغوية التعميمية التي شملت كل بنات الرياض العاصمة بمختلف انتماءاتهن الأسرية وتشكلاتهن الطبقية من جانب آخر، ولهذا فعنوانها عند الدكتور صالح معيض الغامدي "أول الجوانب الشكلية في هذا العمل إثارة"<sup>(٣)</sup> كونه "قد حدد منذ البداية مكان أحداث الرواية أو على الأقل المكان الرئيس لأحداث الرواية وهو مدينة الرياض، وهذا التحديد جاء صادمًا لبعض القراء الذين ألفوا تعمية المكان في كثير من الروايات السعودية النسوية"<sup>(٤)</sup>، وهو حقيقة تعيدنا إلى فكرة الحيلة السردية التي مرت بنا بتقصد بعض الروائيات والروائيين السعوديين وضع أسماء الأمكنة المحلية في واجهة السرد،

(١) بنات الرياض، ص ١١٤.

(٢) عنوان الرواية: "هو مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، وقد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف" (انظر: عبدالحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٨ م، ص ٦٨).

(٣) انظر: صحيفة الجزيرة، المجلة الثقافية، صالح معيض الغامدي، "غواية البوح - قراءة في الجوانب الشكلية لرواية بنات الرياض ودلالاتها"، الرياض، العدد ١٣٠، الإثنين ١٩ شوال ١٤٢٦ هـ / الموافق ٢١ نوفمبر ٢٠٠٧ م.

(٤) المرجع السابق.



عبر عتبة العنوان<sup>(١)</sup>، ونزعم أن مثل هذه المقصدية في بناء عنوان الرواية وربطه بالمكان المحلي المعروف كقيلة بإحداث مثل تلك الصدمات لدى المتلقي جراء "التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري وفيه أساساً الأدبية والاجتماعية"<sup>(٢)</sup>، وهي اشتراطات حققها عنوان بنات الرياض بامتياز، وعلى إثرها صار جديراً بلعب ما أسماه جيرار جينيت الوظيفة الاغرائية للعنوان التي يلعبها عنوان العمل الروائي، في حالة جاء مثيراً ومشاكساً كهذا العنوان، فتبلغ هذه الوظيفة غايتها بتحقيق الجانب الاستهلاكي للعنوان، وهو أن "تغري بالقارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه"<sup>(٣)</sup>، أما الجانب الآخر فيتمثل في الطاقة الكامنة وراء التركيب اللفظي المغربي برغم بساطته، فعنوان بنات الرياض وإن بدا بسيطاً فهو يحمل طاقة كامنة يحيط بها الغموض والالغاز من كل جانب، لتتصب فخاً به لقارئها يستحث فعل القراءة لديه، أولنقل "توريط المتلقي في سجلاتها، إذ لا يمكن لقارئ أن يقاربها بعازل نفسي لأنها تجاوزت الأدبي لتطال الاجتماعي"<sup>(٤)</sup>، لذا فالقارئ يبدو مستقراً للبحث في طياتها عن إجابات لأسئلة تترى في ذهنه، وأول أسئلتها الإشكالية المتوقعة: من بنات الرياض المقصودات هنا؟ وما حكايتهن؟.

العنوان المحيل على المكان المحلي لم يكن هو المشير إلى حالة التضاد الذي يتلبسها هذا الخطاب ويعمل على تكريسها، بل حتى تلك العناوين التي تبدو في ظاهرها عادية، وجدناها تحمل في طياتها ضرباً من التحدي لخطاب الأنثى، كعنوان هند والعسكر، والذي نؤيد ما ذهب إليه دراسة خالد الرفاعي في عده عنواناً "لمواجهة عنيفة بين فئتين، الأولى تمثلها هند من حيث هي امرأة ليس معها أحد، والثانية يمثلها العسكر من حيث هم جماعة من الذكور تحيل إلى أشياء كثيرة

(١) انظر حيلة المكان المحلي من حيل الخطاب الروائي الراهن السردية ص ٢٣٦.

(٢) عتبات جيرار جينيت، مرجع سابق، ص ٦٨.

(٣) عتبات جيرار جينيت، مرجع سابق، ص ٨٥.

(٤) الرواية السعودية - حوارات وأسئلة وإشكالات، مرجع سابق، ص ١١٦.

من بينها: القوة والعدة والجاهزية، والتي لا تتوافر على شيء منها كلمة هند<sup>(١)</sup>، ولا ننسى عنوان عيون الثعالب التي تركز إبحاؤها حول الرجل وموقفه من المرأة، ونساء المنكر وجاهلية وغير ذلك كثير، لتنتهي في مجملها إلى معركة غير متكافئة يخوضها خطاب الأنثى ضد خطاب مجتمع بأكلمة، وهو إصرار على التحدي يبني لنا في أفق مختلف خطاباً مضاداً لما ساد.

الاعتبار الثالث: خطاب هذه النماذج بوصفه مضاداً للسائد قام بفعل تحريضي استنهض الخطابات على شتى توجهاتها، فنحن لا نحسب أن خطاب التمرد ولا الخطاب الدعوي/ المناويء سوى نتاج طبيعي للدور التحريضي الذي لعبه الخطاب الروائي المضاد في الرواية النسائية السعودية، ولم يكن ذلك محصوراً على ما ولده من خطابات أخرى وإنما لعب كل نموذج على حده دوراً تحريضياً، فبنات الرياض حرضت على ظهور رواية أخرى هي رواية الآخرون، وفقاً لما أقرت به كاتبة الرواية. أكثر الروايات النسائية السعودية المتأخرة ضجيجاً. فهي تقول: إنها كانت تراودها فكرة نشر كتابها عبر شبكة الإنترنت، وقد تبدل موقفها حين عرض عليها الناشر اللبناني الذي طبع رواية بنات الرياض نشرها، فأذعنت لرأيه وتخلت عن فكرة نشرها على شبكة الإنترنت<sup>(٢)</sup>.

ويشكل إعلان خطاب الآخرون تأكيداً لخطاب بنات الرياض، فالضجة الكبيرة التي أحدثتها الثانية بحسب وصف الروائية أميمة الخميس هي في نظرها ما "جعل لهذه الرواية - بشكل عام - وهجاً وجاذبية شديدة لخوض أرض الرواية من قبل المغامرين والطموحين والراغبين في التعبير عن أنفسهم، وإسماع أصواتهم لمجتمع لم يفسح لهم مجالاً للركض أو الصهيل"<sup>(٣)</sup>، والمرأة - بلا أدنى شك - على

(١) الرواية السعودية النسائية، مرجع سابق، ص ١٨٤.

(٢) انظر: مجلة الوثائق الإلكترونية، "رواية بنات الرياض تفتح الباب أمام فيض من الإنتاج الأدبي"، الرابط

[www.alweeam.com/news-actin-show-id-712.htm](http://www.alweeam.com/news-actin-show-id-712.htm)

(٣) الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ٤٤.



قائمة هؤلاء المغامرين، والدليل ذلك الصخب الروائي النسائي الذي غلب صوته صوت الروائي الرجل إلى الحد الذي جعله يقف في الظل مقابل إنتاجها المتعدد، بل جرّت من ورائها ركبا من الروائيين الذكور الذين انتهجوا منوالها مثل: شباب الرياض (٢٠٠٦م) - طارق العتيبي، حب في السعودية (٢٠٠٦م) - إبراهيم بادي، سورة الرياض (٢٠٠٧م) - أحمد الواصل. نرجس في الرياض (٢٠٠٧م) - عثمان بن حمد ابوالخيل.

وذلك كله انجذاب لبنات الرياض من حيث العنوان والبحث عن الإثارة كما عبّر عن ذلك أحد الباحثين<sup>(١)</sup>، فضلاً عن أثرها الإعلامي الكبير على القراء ومبيعاتها الكبيرة، ولنا أن نعتبر هذا الانجذاب وهذا التناسل "علامة ثقافية مهمة تشير إلى أن المجتمع قد أخذ يتعلم من الأحداث، ويكشف أن هذا باب غير قابل للانغلاق، وأن سبل النشر لم تعد تحت سلطة الرقيب"<sup>(٢)</sup>.

الاعتبار الرابع: اقتحام بنات الرياض بفعل الكتابة عالم المرأة السعودية السري، واتخاذ مضمراً لخطابها، ذلك العالم المكين الموصود بسياجات اجتماعية أثقلت كاهلها بالتقاليد والأعراف والمحرمات، فتشظى هذا الاقتحام إلى أصوات نسائية جهيرة مررت هواجسها للقارئ، مستثمرة ما لهذا العالم الأنثوي من جاذبية ساحرة يتلذذ القارئ باكتشافها وهي مسببات رئيسية صنعت لخطاب بنات الرياض التماعة إعلامية خاصة، حتى وصفت "بنقطة التحول في مفهوم القراءة السعودية، وأن جرأة الكتاب دفعت بعض النساء للكتابة بنفس الأسلوب ونشر تفاصيل حياتهن .."<sup>(٣)</sup>.

تتماهى هذه الرؤية مع ما نعتبره وعياً جديداً استثمرته الروائية السعودية للكتابة كفعل ثقافي في لحظة تاريخية سانحة لعرض كتاباتها وفقاً للمساحة

(١) الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص ١٩.

(٢) الرواية السعودية. حوارات وأسئلة وإشكالات، مرجع سابق، ص ٨.

(٣) صحيفة الوثام الإلكترونية، رواية بنات الرياض تفتح الباب أمام فيض من الإنتاج الأدبي، مرجع سابق.

الممكنة التي تخلقت في أطر اجتماعية متغيرة فنثرت أوجاعها، ونكأت جراحها، ونفّست عن كبّتها، ليشكل الخطاب المضاد مرحلة جديدة لخطاب الأنثى تكتسب فيه رواية بنات الرياض وما هو في حكمها من روايات نسائية أهميتها من معين قلق المرأة على ذاتها، "والقلق لا يحدث للإنسان إلا إذا أصبح واعياً بوجوده" <sup>(١)</sup>، وهنا تحضر الكتابة الروائية كإحدى الصيغ التعبيرية الكفيلة بتحويل المرأة "من حياة القناعة والتسليم إلى قلق السؤال وقلق الوعي بما يحيط بها وما يجري حولها ولها" <sup>(٢)</sup>، ولهذا اعتبرنا المنظومة المفاهيمية الخاصة التي أنجزها هذا الخطاب توجهاً من توجهاته الأساسية التي سعت المرأة لنشرها عبر بوابة الرواية.

وهذه المنظومة المفاهيمية الخاصة - في إطار الخطاب المضاد - رغبة في زحزحة الثابت عن مكانه بمره بتصورات جديدة لا تلوي سوى اكتشاف الذات والآخر من جديد، فمقولة شهيرة كمقولة حب لأخيك ما تحبه لنفسك يُفهم في منظومة الخطاب المضاد فهماً مغايراً لما ثبت وترسخ في أذهان الناس كفهم رواية القرآن المقدس لها <sup>(٣)</sup>، ونظرية الجاذبية الأرضية التي اكتشفها إسحاق نيوتن Isaac Newton ماهية إلا خطأ فادح <sup>(٤)</sup>، ولا ترى في نظرية النسبية التي قال بها أينشتاين سوى ظلال الفشل الذريع <sup>(٥)</sup>.

الاعتبار الخامس: أن موقف المجتمع من هذه الرواية وما شاكلها صنع "حكاية درامية تكشف صيغ تحرك النسق لمواجهة الطارئ ومكافحته" <sup>(٦)</sup>، فالتصنيف

(١) المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١٢٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢٥.

(٣) تتخذ هذه المقولة التفسير التالي "دعي أخيك يختار ما يحب لنفسه وأنت اختاري ما تحبيه لنفسك، دون تجريح أو إدانة لحد، ودون أن يخدش أيا منكما المشاعر الآخر" (انظر: القرآن المقدس، ص ١٣٦).

(٤) ورد في الرواية "لقد أخطأ نيوتن المسكين الجاذبية ليست ملكاً للأرض، الجاذبية في واقعها أنت" (انظر: أجندة مفترية، ص ٤٢).

(٥) ورد في الرواية "ويبرز الفشل في نظرية أينشتاين أيضاً فنسبيته لا تنطبق على الكون وأنت، أنت فقط تعود كل الأمور على تباين مقاييسها - إليك، بدءاً منك وانتهاء بك" (أجندة مفترية، ص ٤٢).

(٦) الرواية السعودية، حوارات وأسئلة وإشكالات، مرجع سابق، ص ٨.



الذي وضعت فيه بنات الرياض من قبل الخطاب الديني هو دليلنا، أنها مررت هذا الخطاب إلى المجتمع في صورة جنس أدبي هو الرواية، ليدخل الخطاب الديني المتشدد طرفاً في المعركة من أجل تقويض خطابها وخطاب مثيلاتها من الروايات، وقد بلغت المواجهة أوجها حين تجاوزت المساجلات الصحفية<sup>(١)</sup> التي تسابقت لنقض خطابها، بل كانت المواجهة حقيقية حين تشكلت في ثلاث صور بدت لنا جادة فيما قامت به من ردود أفعال:

الصورة الأولى: الموقف الرسمي وتدابيراته<sup>(٢)</sup>.

الصورة الثانية: مجموعة الدراسات التي خصصت لبنات الرياض<sup>(٣)</sup>.

الصورة الثالثة: ظهور اتجاه خطابي تمثل في صدور مجموعة روايات دعوية تتخذ من إسقاط الخطاب المضاد والقضاء على شروط بقائه وانتشاره هدفاً من أهداف صدورها، وقد اعتبرنا هذا الخطاب توجهاً روائياً لهذه المرحلة، فوضعناه تحت مسمى محدد هو: الخطاب الدعوي/ المناويء وسوف نناقشه في حينه.

وُصِفَت ردود الفعل تجاه انتشار بنات الرياض بأنها سابقة في المجتمع السعودي "كأن تنشر وتسوق سبعة كتب على الأقل لتتناول كلها كتاباً واحداً لم يمض على صدوره أكثر من ثلاث سنوات فهذا الذي لم تعتد عليه البحيرة الراكدة"<sup>(٤)</sup>، ويضيف صاحب هذا الرأي قائلاً "لم يعرف المجتمع من قبل، منذ تأسيس المشهد

(١) كتبت في بنات الرياض عشرات المقالات الصحفية، وقد نشر كثير منها على صفحات الصحف المحلية والعربية، كما أصبحت موضوعاً رئيسياً في المنتديات الانترنيتية التي لا حصر لها، علماً بأن المواقف المتخذة منها متباينة بين المدح والقدح.

(٢) موقف الرقابة الرسمية التي منعت الروايات ومنها بنات الرياض، ثم "جاءت مجموعة من النساء وأعددن خطاباً موقعاً من العشرات برفع دعوى قضائية ضد رواية بنات الرياض، وكن يرين أن الرواية تطعن في شرف النساء في مدينة الرياض وينطبق عليها حد القذف الشرعي" (انظر: المرجع السابق، ص ٨).

(٣) من مثل كتاب: حقيقة رواية بنات الرياض لـ فيصل بن سعيدان العتيبي، وكتاب من عبث الرواية - نظرات في واقع الرواية السعودية، لـ عبد الله صالح العجيري.

(٤) بنات الرياض والكتب السبعة، مرجع سابق.

الثقافة السعودية قبل ٨٠ سنة أي عمل أدبي أو فكري منشور استدعى أن تكتب من أجله الكتب هجوماً ودفاعاً وتأثراً وتأثيراً واختلافاً واتفاقاً مثلما فعلت بنات الرياض إذا استثنيت المأثورات وأمّهات الكتب<sup>(١)</sup>، والرأي حيال هذا أن لا يستهان بمثل ردود الأفعال المباشرة تلك إذا ما نُظر إليها من زاوية الخطاب تحديداً، ولا نقول من زاوية الجانب الفني لرواية، لذا فالباحث يختلف تماماً مع الآراء التي حطّت وقللت من قيمة وأثر خطاب رواية بنات الرياض، أو عدّتها تافهة وسخيفة بينما نرى أن هذه الرواية - من زاوية الخطاب تحديداً - تؤسس لخطاب نسائي سعودي يتجاوز المعهود والمعتاد.

من هذا الزخم الكبير للآراء المطروحة حيال بنات الرياض وتباينها الكبير تتبلور أمامنا حقيقتان، لا مناص من الاعتقاد بتحققهما على أرض واقع الرواية السعودية في المرحلة الراهنة على وجه الخصوص، الحقيقة الأولى تنم عن قوة وقع هذا الخطاب الناتج عن رواية بنات الرياض وصداه الواسع في مجتمع المملكة العربية السعودية، وتتم الثانية عن قدرة خطابها على استثارة الخطابات السائدة لا في المجال الروائي أو الأدبي فحسب، بل في المجالات الأخرى أيضاً، مع إحداث صدام عنيف مع بعضها كالخطاب الديني المتشدد، وهو أمر أسهم في تأكيد اختلافه وخروجه عن المألوف وتحوله عن المتعارف عليه.

يقول عبداً لرحمن العشماوي في ردة فعله تجاه خطاب هذه الرواية: "بنات الرياض خطيئة أدبية، وهي عمل ضعيف لغة وأسلوباً، ثم أين بنات الرياض الواعيات، المعلمات، المثقفات، المصليات، الصائحات، التائبات إلى ربهن إذا أخطأن؟ لا وجود لهن في رواية بنات الرياض"<sup>(٢)</sup>، وعلى الرغم من النبوة الانفعالية العالية واللامنطقية في آن، والتي تبدو طافحة على سطح هذا الرأي إلا أنه يسجل

(١) المرجع السابق.

(٢) انظر: صحيفة الجزيرة، عبدالرحمن العشماوي، "بنات الرياض"، الرياض، العدد ١٢٠٨٤، بتاريخ

٢٦ رمضان ١٤٢٦هـ.



مؤشراً حقيقياً على ما صنعتها بنات الرياض في فئات المجتمع المختلفة، وهذا - فقط - على مستوى المقالات الصحفية التي لن نبالغ إن وصفناها بعشرات المقالات.

أما على مستوى الدراسات المنشورة فلنا وقفة مع دراستين: دراسة بعنوان حقيقة رواية بنات الرياض، والتي لا تتردد في تصنيف الرواية تحت طائلة "الفكر الليبرالي الغربي اليهودي القذر"<sup>(١)</sup> معتبرة كل ورد فيها من نصوص، وكل ما ذكر فيها من حوارات وأفكار وما ضمته بين دفتيها من آراء وطريقة سرد للأحداث، وأيضاً لغتها المستخدمة في الحوار وجُلّ استشهاداتها الشعرية والنثرية مجرد فكر حدائي مفتون بالفكر الليبرالي<sup>(٢)</sup>.

الكتاب الآخر عنوانه: من عبث الرواية ويقول فيه مؤلفه: "وما أمر بنات الرياض عمّا نقول ببعيد تلك الرواية التي شرقت وغربت وحصدت في طريقها عدداً ضخماً من المقالات المادحة والقاذبة، والتي نقلت صاحبها إلى عالم الشهرة والأضواء لتحل ضيفة في المحافل والملتقيات وعلى شاشات الفضائيات، وتنقل روايتها لتكون محل الدرس والمناقشة في الأندية الأدبية والمنتديات الإنترنتية وصفحات الجرائد، بل والدراسة الأكاديمية .. وليت شعري لو لم تلصق الكاتبة بلاءها ب بنات الرياض هل كانت لتحظى بما حظيت به من اهتمام..<sup>(٣)</sup>"

وتأكيداً على تصنيفها خطاباً مضاداً للخطاب الديني يرى مؤلف الكتاب أن بنات الرياض وما جاء على شاكلتها من روايات سعودية إنما:

"حملت على عاتقها همّ مهاجمة الدين وضرب أصوله، وذلك ببث الشبهات وزرع الإشكالات وخطط الحق بالباطل والباطل بالحق، فهذه الروايات إما أن تعرض إسلاماً مشوهاً أو تخرج إسلاماً من الإسلام، والأخطر تراه أحياناً بين

(١) حقيقة رواية بنات الرياض، مرجع سابق، ص ٢٤٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٤٠.

(٣) من عبث الرواية نظرات في واقع الرواية السعودية، مرجع سابق، الصفحات ٢٢/٢٢/٢١.

السطور من صور الكفر ومظاهر الإلحاد"<sup>(١)</sup>.

إذن وعلى الرغم من "أن حركة الثابت صارمة بما يكفي لإقصاء أية محاولة لفتح أفق مختلف"<sup>(٢)</sup>، بوسعنا التأكيد على أن الخطاب الذي قدمته بنات الرياض خطاب مستفز ومحفز، بالنظر إلى قدرته الفائقة على تحريك تحفظات الخطاب السائد والخطاب الديني وهز المقولات الثابتة إلى الحد الذي جعلها تدفع بمنتج روائي مناهض للقارئ المحلي.

الاعتبار السادس: تفضح بنات الرياض تطرف عملية التلقي في مجتمعهما، وتصوره محفلاً سوسيوثقافياً مدهناً وغير عادل البتة، "فيقدر ما هو متسامح نسبياً إزاء ما يكتبه الرجل بقدر ما هو حساس ومرتاب بخصوص ما تكتبه المرأة"<sup>(٣)</sup>، فكيف إذن والروائيات نسوة يقفن في طابور جنس النساء القابع في ذيل هذه الصفوف الرجالية الممتدة طويلاً وسيادة، وهن المتواريات اجتماعياً وثقافياً وسياسياً، بحسب ما ألفه النسق الثقافي في مجتمعهما، لا بل في التصور الإنساني العام لأنوثتها، وقد وصفت سائلة الموشي الوضعية الذكورية المتسيدة بـ "سُلْطَة إقطاعية على مستوى الفكر، متعالية إلى حد بعيد، تحد من تحرر الذات الأنثوية الكاتبة من قاهرها التاريخي والاجتماعي والثقافي"<sup>(٤)</sup>.

- أليس لهذه الصور النمطية مجتمعة علاقة وثيقة بما تحقق لخطاب هذه النماذج من انتشار وتحول وصدام، كون المفارقة في أن التي قامت بإعلانه أنثى، سوغته ثورتها على تلك القيود القسرية التي تفرضها منظومة التلقي كما تفرضها مرجعية الإبداع عليها؟.

(١) من عبث الرواية نظرات في واقع الرواية السعودية، مرجع سابق، ص ٥٥/٥٦.

(٢) الحرير الثقافى، مرجع سابق، ص ١٤١.

(٣) الكتابة النسائية محكي الأنا .. محكي الحياة، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٤) الحرير الثقافى بين الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص ٩٠.



. ألا يمكننا . وببساطة شديدة . رصد روايات سعودية كتبها الروائي السعودي الرجل قبل هذه النماذج الروائية النسائية، وقد ضمنها قدراً كبيراً من الفضائية عبر تابو الجنس والدين والسياسة كثلاثية تركي الحمد وشقة الحرية لغازي القصيبي . رحمه الله . والحزام لـ أحمد أبو دهمان وروايات عبده خال! فلماذا إذن أحدثت رواية بنات الرياض بخطابها التصادمي ما أحدثته على مستوى المقروئية والمجتمع!

ثم ألم يكن الرجل مالكا للغة وسيداً للكتابة كما يقول الواقع الثقافي! فكيف تأتي لهذه الفتاة المتوشحة بالسواد أن تقترح منطقة محرمة على جنسها الحريمي؟ وتضيف على ارتكاب جرم الكتابة جرماً أشد وأنكى وهو تمثل رواية متجاوزة لكل المحرمات أرادت بها هدم قيم المجتمع وتقاليده الصارمة بحسب تصنيف الموقف المحافظ لها؟

نحسب أن تساؤلات سلطتي الذكورة والتشدد الديني والمجتمع المحافظ لم تخرج عن حيز التساؤلات السابقة تبعاً لحساسية موقفها من المرأة عامة إلا أن هذه التساؤلات . في اعتقادنا . هي التي قفزت بخطاب المرأة المضاد ليرقى مشهدياً ويحقق حضوره الإعلامي والاجتماعي الملموس ويتمكن من تشكيل توجهه الخطابى المتفرد في خطاب المرحلة عامة.

ونضيف كذلك ما لوقع الدهشة وما لردودها النفسى من أثر في تفعيل دور هذا التوجه الخطابى، وتأكيد حضوره، فالدهشة الناتجة عن رواية بنات الرياض . فضلاً عن كشفها للمستتر في مجتمعه . تتمركز في انتماء هوية كاتبها إلى جنس الحريم بحسب التعبير الشعبى الدارج، ولكن في مثل هذه الحالة يتحول جنس الحريم من موقعه المهمش إلى موقع فاعل ومؤثر بحسب الدراسات الاجتماعية والنفسية، الذي تراه . في حالة سيره عكس التيار السائد لا سيما في المجتمع المحافظ . يتخذ موضعاً آخر يخوله امتلاك إرادة التغيير، وهنا قد تكتسب رواية بنات الرياض وما في

حكمها تأييداً في قدرتها على تكريس خطابها المضاد إيماناً بأن "إمكانية تغيير هذا الواقع وخرق أقنعتة والثورة على آلياته سيأتي حتماً من أفراد الشرائح المقهورة، والمغلوبة، والمهمشة بما في ذلك النساء في مجتمع بطريركي"<sup>(١)</sup> على حد رأي فريال جبوري غزول، يصبح ما يقدم منهن مثيراً للدهشة في فعل تلقيه.

الاعتبار السابع: نختم تلك الاعتبارات التي تمثل بدورها استراتيجيات مؤسسة لمنهجية توجه الخطاب المضاد بنزعة المغامرة ولكنها مغامرة منضوية على شيء من الوعي بما تريد تقديمه، وهي في غالب الظن السمة الأهم التي أنجزها خطاب الروايات سابقة الذكر، فالطرح الفكري المغامر عُدَّ بشيء من الوعي الكتابي الملموس بأدوات الكتابة الروائية لدى بعض الكاتبات، وقد وضع ذلك لدى رجاء الصانعوبدرية البشروأميمة الخميسورجاء عالم وخلود السيوطي وصبا الحرز وليلى الجهني وليلى الأحيدب وقماشة العليان مع تأكيدنا على حداثة التجربة الكتابية الروائية لدى بعضهن.

نتوج رؤية هذا التوجه الخطابى بما أعلن عنه خطابه المضاد المتمثل في الأصوات الروائية أعلاه، وهو ذلك المشروع الكتابي الجدير بالاهتمام، الذي إن كتب لنماذجه الاستمرار على المنهاج المغامر نفسه، وتحقق له شرط الامتداد الزمني حتماً سيحقق المشهد الروائي النسائي فرادة وجدة وهوية خاصة له، وذلك كله لن يتحقق. من منظور الدراسة. إلا إذا انتهت حلقة التشفي الأنثوي، وهدأت فورة الاندفاع والاحتجاج الصاخب، وأفرغت الكاتبة السعودية شحنات الاحتقان الأنثوي المدفون في تجاويها النفسية، ونفست عن كبتها الدفين، ذلك الاحتقان الذي بدا واضحاً في التوجه الخطابى الثالث الذي سنتناوله تحت مسمى الخطاب المتمرد، وهو دونما شك واحد من صور الخطاب المضاد الذي انحرف بمساره أيما انحراف، رغم انبثاقه من رحمه، وترعرعه في كنفه حتى بلغ الأمر حدّ التداخل

(١) الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٤٧.



لدى الكاتبات من جهة ولدى النقاد من جهة أخرى، فصارت كل الروايات المنشورة من بعد بنات الرياض رواية إباحية فضائحية، أما الكاتبات فسنمثل لمستوى التداخل لديهن برواية الآخرين بدافع من تلك الازدواجية المعلنة في خطابها، فهي تعد نموذجاً له إمكانية تمثيل التوجه الخطابى الأول أى الخطاب المضاد ولنحاول اكتشاف هذه الازدواجية عبر التوجه الثالث للخطاب الروائى الراهن، الخطاب الروائى المتمرد.

## التوجه الثالث.

### الخطاب المتمرد

الخطابات كما هو معروف قابلة لأن تكرر نفسها حتى في الثقافات المتباعدة من حيث الزمان والمكان، فكيف إذا ما كان الخطاب متجداً في المكان وإن تباعد نسبياً في الشرط الزمني، "وهذا يعني أن تكرار ظهور الخطابات المتماثلة ناتج من قوانين ضرورية تحكم الثقافات والمجتمعات التي تتردد فيها تلك الخطابات وتكرر"<sup>(١)</sup>، فالتمرد الذي شهدنا حضوره في خطاب البدايات نحن بصددده في الخطاب الروائي الراهن، لنكشف عن مداه وآليات اشتغاله، وعن مسببات خروجه عن السياق في مرحلة حرجية من مراحل الكتابة السعودية، والأهم هو قياس المدى الذي قطعه هذا التمرد إذا ما اعتبرنا غداً سيكون الخميس نقطة انطلاقته الأولى واعتبرنا الآخرين ونساء المنكر والأوبى وملاحم وعيون الثعالب آخر المحطات التي وصلها في رحلته تلك.

تصعيداً لفردانية الأنوثة، جاهرت بعض الكاتبات برغبة في تغيير واقعهن الاجتماعي، بتغذية راجعة من "احتقان بُناها بقيم تقويضية كثيفة وصاعدة تكفل التموضع في صدارة خطاب الإبدال الثقافى بما تمتلكه من نزعات تحريرية ومطالب حقوقية وهواجس اجتماعية"<sup>(٢)</sup>، عبر مجموعة من الوسائل والقنوات السردية لتشارك جميعها في صنع حركة روائية متمردة.

وقبل أن نحدد الروايات الممثلة لهذا التوجه الخطابى نود الإشارة إلى قضية جوهرية، هي استبعاد رواية بنات الرياض من حكم الخطاب المتمرد، وإن كان لها

(١) في سيولوجيا الخطاب. من سيولوجيا التمثلات إلى سيولوجيا الفعل، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٢) محمد العباس، مدينة الحياة. جدل في الفضاء الثقافى للرواية في السعودية، دمشق - دار نينوى، د. ط،



من دور فيه فهو تهيئة الأجواء لتلقيه، والتحفيز على إنتاجه بطريقة غير مباشرة، بل لا نشك البتة في أنها أقل نماذج الخطاب الراهن فضائية وأدناها تحرراً، إذا ما قورنت بما صدر من بعدها فكاتبه بنات الرياض وإن توعدت وهددت المجتمع بفضح أسرارهم في مستهل خطابها، وهي إن هيأت القارئ منذ صفحتها الأولى لأكبر الفضائح المحلية، وأصخب السهرات الشبابية على حد تعبيرها، فالواقع إننا لا نرى - من وجهة نظرنا - أنها فعلت، فكل ما أنجزته في ضديتها للخطاب المحافظ أقتصر على التهديد والوعيد ولا غير، وربما كان أثرها الكبير فيما مهدته من طريق لتلك الروايات التي فعلت ما عجزت عن فعله بنات الرياض في شأن التجاوز والفضح والكشف.

إذا كانت معظم نظريات التغيير وفي شتى مجالات الحياة تضع للتحويل نقطة انطلاقاً محددة، فالحقيقة أن رواية بنات الرياض هي نقطة التحول في مسار الخطاب الروائي النسائي السعودي، وربما كفاهها مما فعلته أنها أكدت على حالة الغضب بمفهومها النسوي، وتحولها ينطلق من حالة الغضب تلك التي انتظمت الحركة النسوية بعمومها، فقااست قوة حضور المرأة بمقدار غضبها، وفي المقابل عرفت معظم الباحثات النسويات الغضب بوصفه الصيغة المميزة لكتابة النساء، وإذا لم تكن المرأة غاضبة في كتابتها فذلك يعني بالنسبة لهن أن قيم الثقافة السائدة قد احتوتها"<sup>(١)</sup>.

وإن عددنا بنات الرياض في هذه الدراسة لبنة أولى على طريق التغيير وتحول الخطاب، فيوجد من الدراسات المتأخرة من يعدها أقصر من أن تبلغ هذا الفعل التحريضي، لكونها رواية ذات نفس إسلامي صميم نظير ما كرسته من قيم إسلامية عبر خطاب الفتيات الأربع<sup>(٢)</sup>، وهو في مجمله رأي لا نختلف معه، فرواية بنات الرياض وبرغم جدة خطابها لم تكن لتبلغ مستوى الجرأة والغضب النسوي

(١) غرفة فرجينيا وولف، مرجع سابق، ص ١٢٧.

(٢) كدراسة خالد الرفاعي: الرواية النسائية السعودية، التي اعتبرت بنات الرياض نموذجاً للرواية الإسلامية بوصفها تحمل موضوعاً إسلامياً، ص ١٧٤.

في روايات القرآن المقدس والآخرون والأوبة ونساء المنكر وملاح ولا عيون الثعالب، بيد أن اختلافنا مع هذا الرأي هو أن بنات الرياض بلغت منزلة الخطاب الافتتاحي الذي دشّن صداماً بين الرواية والمجتمع، وهياً لهذه النماذج فرصتها للإعلان عن تمرد لها الفعلي.

نعني بالتمرد الفعلي عدم تخاذل هذه الروايات في التعبير عن حقوقها حتى في المسائل المتجاوزة لكل عرف، كاعتقادها بحقوقها في حرية جسدها حين تعتوره لوثة الشذوذ الجنسي، ولم تهب جرأة مساءلة الثوابت الدينية أو الاجتماعية، بل طالبت بصرامة شديدة إعادة النظر في الكثير من المفاهيم كما أوضحنا سابقاً، وكشفت بكل ثقة عن مارد لها الأنثوي واثقة عن قدرته لمنازلة الرجل في كل مناحي الحياة، وانبرت تستثمر المتاح بصخب وشيء من الفوضوية لتتبري الكاتبة "ثائرة على ذاتها الحريمية، وثائرة على كواليس التاريخ التي سجنها كذاكرة دون فعل، وعلى القيم الذكورية الغاضبة المهيمنة المهمشة لها.. لأنها حريصة على بلورة الذاتية والاختلافات في حياة امرأة جديدة متمردة على ما شاع في الكتابة المتسيدة ثقافياً"<sup>(١)</sup>، بينما يفهم التمرد انثربولوجياً بأنه: رغبة الإنسان الجامحة في "القضاء على أبنية القوة القائمة واستبدالها بأشكال جديدة"<sup>(٢)</sup>، أما في منظور علم السرد فالتمرد "مغامرات سردية مسكونة بهاجس تحدي التابو والمساس بالمقدس، وتفكيك بنية الصورة الطوباوية للمجتمع المحلي وفضح إزداوجية القيم والمعايير التي تحكم منطق العلاقات فيه"<sup>(٣)</sup>.

وهي رغبة يُخشى عليها الوقوع في براثن التشفي أو الانتقام الأعمى بمفهومه المرضي البالغ حد تدمير الذات، وهو أمر لامس بجلاء في بعض نماذج الخطاب

(١) النسوية في الثقافة والإبداع، مرجع سابق، ص ٦٧.

(٢) المضمّر، مرجع سابق، ص ٢٩١.

(٣) انظر: صحيفة الوقت، سماهر الضامن، "تحدي التابو في الرواية النسائية"، البحرين، العدد ٦٥٢،

الأربعاء ٢٥ ذي القعدة ١٤٢٣هـ / الموافق ٥ ديسمبر ٢٠٠٧م.



الراهن ومثلنا له، بيد أن النتيجة الأكثر تحقّقاً في مثل هذا التوجه هي مقاومته الأيديولوجيا بأيديولوجيا أخرى أكثر تشدداً وانغلاقاً حتى غدا خطابها الفارط في هجو الآخر، ومرارة الذات، والتصدي له هو أيديولوجيا<sup>(١)</sup>.

على مستوى ثانٍ من الرؤية فإن بلوغ الخطاب الروائي الراهن في بعض نماذجه هذا المستوى من التمرد الموصوف بالفوضى هو في حد ذاته الصيغة الخطابية الأدق معيارية في قياس نسبة تحولات الخطاب عن شروط السائد وتعليماته، كونه يخرج عن النسق الصارم، إلا أن أحد النقاد لا يراه سوى "نبرة احتجاجية تصاعدية ضد السلطة الذكورية، وهي نبرة تأخذ أشكالاً متعددة من الظهور والتنوع في ساحتنا الإبداعية والفكرية تبعاً لما يطرأ عليها من تحولات وتغيرات تمس بالدرجة الأولى المسائل الحقوقية المتعلقة بالمرأة، وهي نبرة لم تزل حبيسة الدوائر المغلقة على نفسها"<sup>(٢)</sup>.

ونحسب أن الخطاب الموصوف بالتمرد قد أسهم كثيراً في مد هذه التصورات بالنماذج اللازمة فمقولاته الخطابية التي سكها جاءت بجرأة غير معهودة متجاوزة التابو بشتى صوره والخطوط الحمراء ذات البعد القيمي والممارسات والسلوكيات المحظورة والتي يشكل مجرد الاقتراب منها في العرف الاجتماعي خروجاً عن النسق وإعلاناً لرفض السائد وتقويضه، وسوف نتوقف وقفة سريعة على بعض هذه الصور.

من أبسط صورها تعبير الكاتبة بتعبيرات لغوية نابية، خارجة عن سياق اللياقة والتأدب، ممقوتة اجتماعياً ويمكن العودة إليها في متون روايات عديدة، حيث تترفع الدراسة عن ذكرها وتكتفي بمجرد الإشارة إلى أرقام صفحاتها، كالتي أوردته رواية القرآن المقدس في ص: ١٥٦ و ١٥٧، أو رواية ملامح ص: ١٢٠ وغيرها.

(١) صحيفة الشرق الأوسط، "الروائيات السعوديات ومثقة اللعب بالنار"، ٣١ مايو، ٢٠٠٦م.

(٢) الرواية السعودية، حوارات وأسئلة وإشكالات، مرجع سابق، ص ١٧٢.

ويتصعد التمرد في صور أخرى عديدة، كأن تعلن الكاتبة - على لسان بطلتها ملاك - بأن زوجها واحداً لا يكفي للوفاء بكل متطلباتها لذا تستهويها المكالمات الهاتفية مع الشباب والسهرات والعلاقات المتعددة معهم<sup>(١)</sup>، ويتأكد موقف الخطاب من هذه الحرية المعلنة للفتاة حين ينهى كل فتاة من انتظار العريس بل عليها أن تبادر بخلق هذه العلاقة واصطياد عريس المستقبل، فتقول:

"هل تريدان الانتظار حتى يأتي عريس الغفلة؟ افترضني أنه لم يأت، استهدين أجمل أيام عمرك من أجل معتقدات بائدة؟ نحن نمر بأجمل فترة في حياتنا، لا تحدثيني مثل العجائز، اسمعي: صديقي لديه صديق رائع وهو يبحث عن صديقة: مارأيك؟"<sup>(٢)</sup>.

واضح أن هذا الخطاب لا يدفع الفتاة لاختيار صديقاً لها فحسب، بل عليها اصطياد الزوج حتى وإن كسرت - من خلاله - قيد الفاعلية القبلية والمذهبية في مجتمعها بإصرارها على الزواج منه، كما فعلت هديل في ثمن الشوكولاتة باختيارها شاباً لا ينتمي لا إلى مذهبها ولا إلى قبيلتها، وناضلت من أجل الزواج منه ضاربة عرض الحائط بكل الاعتبارات التي يضع لها المجتمع حساباً وهيبة<sup>(٣)</sup>.

وهذه الصورة التمردية منبثقة من قناعة لدى أنثى هذا الخطاب بالحب كحرية شخصية، "ف بوجود الحب في حياتنا تصبح اللذة الحقة هي لذة الحب، وكل لذة سواها نابعة منها، تصبح الأغاني الجميلة هي تلك التي يدندن بها الحبيب، وأحلى الأزهار تلك التي يقدمها هو، ولا إطرء سوى ما يأتي منه، باختصار، تصبح الحياة ملونة ب (التكنيكولور) بمجرد أن يلمسها أصبع الحب! يا لله لقد حُرمتنا أشياء كثيرة، فلا تحرمنا لذة الحب"<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر: ثمن الشوكولاتة، ص ١٠١.

(٢) ملامح، ص ٢٧.

(٣) ثمن الشوكولاتة، ص ٨٧.

(٤) بنات الرياض، ص ٢٦٤.



وتبعاً للإقرار بهذه العلاقات الحرة بين المرأة والرجل فلا غرابة إذن - في رأي الخطاب المتمرد - من ممارسة العلاقات الجنسية أو الإفصاح عن مشاهدتها الساخنة بأدق التفاصيل، كالمشاهد التي صورتها كل من عيون الثعالب ص ٢١٨ و ٢١٩، والقرآن المقدس ص ٨٢ و ١٥٦ و ١٥٧، وملاحم ص ٥٢، والأوبة ص ٧ و ٢٨ و ٥٠ و ٥١ و ٧٨، ناهيك عن الشذوذ الجنسي الذي حضر بصور عديدة في هذا الخطاب، إن كان بين الرجال كما في عيون الثعالب، وإن كان بين النساء كما في الآخرون وملاحم والأوبة والقرآن المقدس.

لا يجب أن ننسى أيضاً تلك المساحة الكبيرة التي خصصها هذا الخطاب المتمرد للإفصاح عن اعتراضه الصريح على وجود هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وكيف سطر العبارات تلو العبارات لمثل هذا الغرض، الذي هو - في رأينا - ينم عن رغبة في إقصاء سلطة فاعلة في المجتمع السعودي ترى المرأة أنها تتقصد حريتها، وبالطبع لن يتسع المقام لأمثلة لا حصر لها لذا سنشير إليها في بعض الروايات<sup>(١)</sup>.

ناهيك عن المطالبة بحق قيادة المرأة للسيارة والمطالبة بالاحتفال بكل الأعياد على اختلاف مرجعياتها كعيد الحب وعيد العام الميلادي الجديد وقس على ذلك المطالبة بدور السينما أو السفور المتلازم مع إعلان موقف واضح من الحجاب والعباءة وقد أجلىنا النظر فيه في معرض حديثنا عن الجسد الانثوي في الفصل الأول من هذا الباب، ناهيك عن المطالبة المستديمة بتغيير الواقع الاجتماعي السعودي بأخذه إلى مساحات جديدة في مسائل جدلية كالاختلاط، والمناصب الإدارية، وما إلى ذلك.

وتبقى نقطة الاختلاف كامنة في دلالة هذا التمرد وفاعليته وعمقه الفكري

(١) انظر: نساء المنكر ص ١٢ و ٣٦ و ٣٩ و ٥٨ و ٥٩، انظر سعوديات ص ١٢، انظر خممارك بحماري ص

٤٢، انظر هند والعسكر ص ١١٥، انظر عيون الثعالب ص ٢٠٤ و ٢٠٥ و ٢٠٩.

في ذهن الكاتبات، وهو ما أنتج ردة فعل مباشرة ظهرت عبر دراسات أنجزت سريعاً، ومقالات صحفية تسارعت وتيرة نشرها، وهي إن وصفت بردود الأفعال الانطباعية تبقى قادرة على الوقوف بنا عند حقيقة واحدة على أقل تقدير: هي مستوى الحساسية الشديدة لهذا المجتمع تجاه أي خطاب جديد؟، فمن الطبيعي أن يسمى "بخطاب الابن العاق الذي يثير قلق العائلة بفضائحه بقدر ما ينبه إلى مواطن الخلل في حياتها وعلاقاتها"<sup>(١)</sup>، وهو على الرغم من عقوقه وتفلته واندفاعته يشير ضمناً إلى ثقافة عصر لا تطيق الثبات أو الانزواء، وهي الرؤية التي أدرجها الدكتور معجب الزهراني تحت عنوان عريض هو: خطاب الواقع الجديد، ويشير فيه إلى خطاب أنتج - سريعاً - كتيبة من الساخطين عليه، لا على مستوى الفئة الاجتماعية المحافظة فحسب بل حتى من فئة النقاد.

في واحدة من ردود الأفعال تلك اعتبار رواية القرآن المقدس "تماس مباشر وفج مع التابو وبلغة خطابية انفعالية وإقحام للأفكار، واعتساف للمواقف"<sup>(٢)</sup>، ومجرد "خطاب نسوي فاقع"<sup>(٣)</sup>، ولا نستثني من ذلك الموقف الذي اتخذته دور النشر منها والذي بلغ حدّ تهرب دور النشر العربية من مسؤولية نشرها، بعد أن أثارت جدلاً واسعاً دار حول الهدف الدافع لتأليفها خصوصاً بعد ربطها بالعمل الجنسي، المسيء لإحدى الطوائف على حد رأي ما نشرته صحيفة الوطن السعودية<sup>(٤)</sup>.

وما وقع لرواية القرآن المقدس من أحكام جاهزة وجدناه حاضراً في تلقي رواية الآخرين فهي - لدى البعض - الرواية التي "بلغت غاية بعيدة في توظيف حضور التابو، فصدمت المتلقي بجرعات مكثفة من التماس بالمقدس بمختلف مظهراته،

(١) الحريم الثقافي، مرجع سابق، ص ١٢٤-١٢٥.

(٢) صحيفة الوقت، "تحدي التابو في الرواية النسائية"، مرجع سابق.

(٣) صحيفة الشرق الأوسط، "الروايات السعوديات وممتعة اللعب بالنار"، مرجع سابق.

(٤) يؤكد محمد سامي الموسوي في المقالة ذاتها "بأن مؤلفتها روائية سعودية تقيم في أمريكا وتكتب تحت

اسم مستعار" صحيفة الوطن، أبها، عدد ٢٠٠٦ بتاريخ ٢٨ صفر ١٤٢٨هـ/ الموافق ٢٨ مارس ٢٠٠٦م.



كما لا يخفي مقصدية الوعي التدميري الذي يوجه فعل الكتابة<sup>(١)</sup>.

يدفعنا هذا الجدل لاتخاذ رواية الآخرون نموذجاً للتعبير عن تداخل الخطابين المضاد والمتمرد في آن واحد وذلك لعوامل عديدة منها:

"توظيفها لعدد من العناصر ودمجها في خطاب فكري جمالي واسع الأفق الدلالي، متنوع المرجعيات، ومولد لتأويلات غنية لاتكاد تحد<sup>(٢)</sup>.

هي الأنموذج الغائي بالنظر إلى رغبته الجامعة في إعلان الغضب الأنثوي مما أدخل الرواية<sup>(٣)</sup> في العالم الداخلي والحياة الخفية للمرأة، ساعية إلى إثارة ما يشبه الفضيحة الاجتماعية<sup>(٤)</sup>.

رواية الآخرون بمثابة التحدي الحقيقي لجهاز الرقابة حدّ بلوغها المواجهة الحقيقية لشتى الرقابات والمرجعيات المختلفة الرسمية والشعبية، والمواجهة الموصوفة برغبة الكاتبة<sup>(٥)</sup> في إراحة الرقابات كلها فقدمت لهم أكثر مما تبحث عنه عادة في النصوص<sup>(٦)</sup>، والسري. كما يراه صاحب هذا الرأي. عائد إلى "الجرأة والجازبية، بحيث تطرح القضايا المحرّجة وتخرق التابوهات دونما رافة ووجل<sup>(٧)</sup>، وحكمة هذا. في رأي الباحث. منسحب على ما شاكل هذه الرواية كالأوبة ونساء المنكر والقران المقدس، فجميعها تحمل دلائل مغالاتها تصرّيحاً وتلميحاً، فتظهر سلسلة من التداخليات: البوح، الشكوى، الغضب، الحقد، التحريض... والكثير الكثير من الفجاجة المتعمدة، السوقية التي استحال فتناً تحريضاً استفزازياً<sup>(٨)</sup>.

(١) صحيفة الوقت، "تحدي التاب في الرواية النسائية"، مرجع سابق.

(٢) المرجع السابق.

(٣) صحيفة الحياة، عبده وازن، "تحديات الرواية النسائية السعودية"، ٦ جمادى الأولى ١٤٢٦هـ.

(٤) صحيفة الرياض، معجب الزهراني، "الآخرون رواية تبدأ من الذروة"، الرياض، العدد ١٤٠٨٧ بتاريخ ٢٩ ذو الحجة ١٤٢٧هـ، الموافق ١٨ يناير ٢٠٠٧م.

(٥) المرجع السابق.

(٦) صحيفة الأخبار، بيار أبي صعب، "جنس وفراولة في الرواية السعودية"، لبنان، الثلاثاء ٢٥ كانون الأول ٢٠٠٧م.

ولهذه الروايات وجه آخر، يظهر بوضوح تام في رواية نساء المنكر، تلك الرواية التي خصصت ما يقارب الربع الأول من متن خطابها لفض التابو واختراق المحظور، فتسيد الجنس الموقف، أما ما بقي منها فكان انكساراً لمشروعها المتمرد بعد انقضاء ثورتها العارمة، وتشفي غضبتها الصارخة على المجتمع بالانتهاء إلى مجرد ( صباغة قهوة في إحدى صالات الأفراح )، وهي نهاية دفعتنا للتساؤل المباشر عن هذا القلم الروائي الثائر! فهل يعقل أن تتوازي ثورة بطلة الرواية العارمة المدمرة مع تلك النهاية المستسلمة الخائفة؟

فإذن نحن حيال حقيقتين: خطاب متمرد تجسد واقعاً، وخلل كبير انتظم هذا التمرد، وخلط وهز دعائمه حتى وصم بالسلبية واللاوعي، ومن معين هذا الخلط والتداخل في المفاهيم والمدرجات فلا من غرابة إن انحرف الخطاب عن الجادة كونه يقول بالتححرر في الوقت الذي يؤسس لنقيضه، ويطالب بالعدالة والمساواة وهو الذي إلى ضدها ينتهي، وشواهدنا على مثل هذه الحال عديدة فهو باندفاعه وتهوره ينطلق بشوفينية ودعائية جسدية وصراخ ثقافي ينتهي إلى نكوص وانكسار، فتتضاءل المسافة الفاصلة بين لحظة إعلان التمرد، ولحظة نكوصه وارتداده إلى مسافة ضئيلة جداً، لا مبرر لضاءلتها سوى الافتقار إلى الوعي الحقيقي بقيمة هذا التمرد وبقوة تأثيره وبأبعاده ومرامي.

ولنعمد الآن إلى قياس تلك المسافة بين التمرد والنكوص في خطاب رواية نساء المنكر على سبيل المثال، ولتكن نقطة بداية التمرد بالمطالبات الجادة التي أبدتها سارة بحرية الحب وفاعليته، على اعتبار أن ثيمة الحب وأزماته العاطفية مدخل مناسب لكتابة ملحمة التحرر الأنثوية حسبما ترى هي، ومصادق لمفهوم امرأة هذا الخطاب الجديد عامة التي تفاعلت مع موضوعة الحب بوصفها مدخلا مبرراً لفكرة الحرية لديها، وهي نظرية أقر بها هذا الخطاب في كثير من نماذجه، فأميمة الخميس في الوارفة، وإن قرنت تلك الحرية بمعرفة الذات واكتشاف كينونتها هل استطاعت بطلتها تحقيق مثل هذا الاشتراط في رحلة تمردها!! هذا



مالا يراه النقد، فقد وصفت إحدى الدارسات بطلة الوارفة بأنها "فأرة في المختبر الروائي يسلخ جلدها الأنثوي كي يفصح عن جوهر عقلها"<sup>(١)</sup>، فهل كانت سارة في روائي نساء المنكر حين دخلت إلى حالة التمرد من أوسع أبوابها على علم بكل هذه الاشتراطات؟

ما لاحظناه أن حب سارة لرثيف في فضاءات مدينة لندن قد أنساها. كما تقر هي بذلك. ظلمة الحياة وعذاباتها مما دفعها لإكمال مشوار التمرد من الرياض إلى لندن، فإذا كانت بطلة الروائية أحلام مستغانمي قد وجدت هذا الحب الآخذ إلى التحرر في باريس، فسارة تجده في لندن، لتترك من خلفها الرياض، وغلظة أهلها وشرطتها الدينية ولتتخلى عن الرابطة الزوجية المقدسة، فتعلن بالحب تحديها كامرأة متحررة من كل قيد وشرط حتى من سلطة جسدها، وكأن الحب شرط في نزعتها التمردية، لتقدم للقارئ نموذجاً أنثوياً لا يخرج التمرد في فلسفته عن حدود متعة الجسد وتحرير غرائزه.

ومع هذا سنواصل مع نموذج سارة المسير، فنلتقط من رحلتها تلك وصفها ذاتها المتمردة بـ "الأم الكونية وسيدة كل العناصر، والطفل البدائي للزمن، وحاكمة كل الأشياء الروحية وملكة الخالدين، والتجلي الوحيد لكل الأرباب والربّات، وبإيماءة منها تستطيع أن تحكم أعلى القمم المشرقة في السماء، وأنفاس البحار كلها، والصمت الحزين للعالم السفلي"<sup>(٢)</sup>، كل ذلك تدّعيه سارة في فورة غيبوبة مرضية تصل بها إلى نقطة نهاية مختلفة في كل شيء ادّعته.

ويعد ما انتهت إليه سارة كشفاً عن خطاب لا يمتلك إمكانية المواجهة والصمود في ختام رحلة تمرد، فنقطة النهاية التي بلغتها سارة ليست سوى الخنوع، ومآل خطابها إلى النكوص، هي الآن مستسلمة لقسوة الرياض، ومحتملة. ما أسمته.

(١) صحيفة الرياض، فاطمة الحسن، "رواية الوارفة لأميّة الخميس"، الرياض، عدد ١٤٩١٣ بتاريخ ٢٧

ربيع الثاني ١٤٣٠هـ الموافق ٢٣ أبريل ٢٠٠٩م.

(٢) نساء المنكر، ص ٩.

أنانية الرياض والشهيق والزفير السام فيها، سارة المتمردة هي الآن لا عاشقة  
لندن ولا معشوقة باريس، وقد أكدت ذلك في قولها:

"بعد ثلاث سنوات من السجن والغياب والموت أعود حاملة معي سجل سوابق  
كأني مجرم عادي"<sup>(١)</sup>، فما سيّدة كل العناصر ذيك سوى امرأة منكسرة الذات  
أمام ضيوف يرفلون بالزينة والجمال والكبرياء بينما هي مجرد عاملة بسيطة  
تسكب القهوة للضيوف في قصور الأفراح، لهذا سوف نضم إلى مشروع تغيير مسار  
الأنثى الذي أعلنت عنه بطلة هذه الرواية رواية أخرى هي: هند والعسكر بخطابها  
المتنرد، إلا إنه مشروع خطاب تمردي مؤجل، وأنثى جديدة تُرسم في الخيال ولا  
تتبلور على أرض الواقع حتى اللحظة، حتى وإن أعلنت هند عن مواصفات الأنثى  
الجديدة وحددت سماتها بأنها:

أ. أنثى تتوق للحوار مع الآخرين علماً بأن هؤلاء أناساً يتحدثون بعقولهم لا  
بعواطفهم المجروحة.

ب. أنثى لا تعمل كما يفعل "حريم مملكة منصور ونسائه اللاتي شغلن بالعناية  
بالأطفال، وبإعداد طاولات الأكل العامرة، وترتيب تفاصيل الثياب الليلية المغرية  
من أجل اصطلياد رجلهم، وحبسه في فراشهن...، ويصبح بكاؤهن على المخدّات  
عادة ليلية لا يعاب بها أحد"<sup>(٢)</sup>.

في نهاية الأمر تبقى الأنثى المتمردة في حدود المعلن عنها كتابة الغائبة واقعاً في  
مجتمع المرأة السعودية، وفضلاً عن هذه النتيجة فلهذا الخطاب نتوءاته، وشطحاته  
التي مثلنا لها كثيراً في معرض حديثنا عن المنظومة المفاهيمية، منظومته التي  
سكها تمرداً وعنقواناً، حتى أسبغت عليه صفة الخطاب "الملتبس بكثير من وهم  
التحديات والمراودة بين التواصل واللاتواصل في دائرة حراك المشهد الثقافى المحلي

(١) نساء المنكر، ص ٧٤.

(٢) هند والعسكر، ص ١٢٦.



والمعريف الثابت واليومي المعيش، والشفهي المحكي، وتقوم بأدوار البطولة فيه بعض مجموعات أنثوية سلبية تواصل راديكالياتها المشروطة ليس إلا<sup>(١)</sup>.

ونزيد على ذلك بأن خطاب التمرد الأنثوي أوغل في إشباع النزعة التمردية التي انتهت بتمرده إلى تكريس نزعة غير مؤسسة على رؤية واضحة، أو استراتيجية محددة المعالم مما أفضى إلى التباس في إدراك دلالات المحذور، ودلالات المسكوت عنه، واعتبر اقتراب خجل من مفاهيم النسوية الراديكالية فشبه الراديكالية تلك أخذت الخطاب إلى مساحة رمادية تشظت فيها البنية الدرامية التصادمية المقننة، لتتحول إلى بنية صدام مفتوح، لا نعرف طرفه الأول من الأخير، ليضيف التمرد الراهن إلى مثالبه مثلبة أخرى، عددت عدااته وخصومه، فصار كمن أمسك بالسلم بطريقة عرضية ليصطدم بكل من حوله، ففتح على نفسه كل الجبهات: المجتمع بأسره، الرجل، الأسرة، الزوج، الأب، الأخ، النظام، الدين .. إلى آخره، وبهذه العشوائية - إن صح التعبير - وجدناه لا يتقاعس البتة حتى عن الصدام مع نفسه لعدم رضاه عنها.

ينظر الباحث إلى هذه الرحلة التمردية من منظور آخر رغم إيمانه التام بتلك النتائج السلبية التي آلت إليها، وينبثق المنظور الآخر هذا من أهمية هذا الخطاب، أو هذا المسار في رحلة الخطاب الروائي النسائي السعودي نفسه، ففضله يتمثل في إحداث شرخ في سكونية وأفقية رحلته، لذا سنعده بمثابة التحول الهام في مساره، ويتعين هذا التحول في بلوغ الكاتبة السعودية مستوى جديداً من مستويات الجرأة في طرح ما تريد وما تتوخى، حتى وإن خالف السائد والمألوف، أو هي "الجرأة المحمودة العواقب"<sup>(٢)</sup> لأنها شجعت كثيراً من الكاتبات على أن يكن جريئات لأنهن

(١) الحريم الثقافى، مرجع سابق، ص ١٢٤-١٢٥

(٢) هذه المقولة عبد الله الغذامي، وبالطبع هي في منظور آخر "جرأة غير محمودة العواقب وليست في محلها الصحيح لأن في ذلك انتكاساً للمفاهيم السليمة" (انظر: حقيقة بنات الرياض، مرجع سابق، ص ٢٤).

يرين أن الجرأة لا تضر ولا تقتل" (١).

إذن نحن حيال نقلة نوعية على مستوى الخطاب النسائي السعودي بامتلاكه ناصية الجرأة وزمام المبادرة بقول ما لا يقال في سياقه العام، وجرأته. وإن شطحت كثيراً. نهضت بحمل احتجاج ضمني لذوات تواقة للانعتاق من حيز الصمت والاستلاب وأثارت زوابع لا حصر لها، من أبرزها أن ينتج هذا الخطاب الضدي التمرد من رحمه مساراً خطابياً جديداً، هو الخطاب المناوئ، وأقرب أمثله الخطاب الدعوي الذي سنتوجه إلى مقولاته في التوجه الرابع.

(١) الرواية السعودية، حوارات وأسئلة وإشكالات، مرجع سابق، ص ٤٤.





## التوجه الرابع .

### الخطاب المناوئ / الخطاب الدعوي نموذجاً

تري جوليا كريستيفا أن كل ملفوظ يتكلم ويكون قادراً على أن يمثل فعلاً ثورياً إذا ما عثر على مقابل له في ساحة الواقع الاجتماعي، وبالتالي فليس بالأمر المستغرب. أبداً. أن يحفز الخطاب المضاد خطابات أخرى لا تصب في توجهه، حتى وإن كانت خطابات مناوئة له لاسيما في حال تحققت لها وله شروط معينة تعمل كرافعة لمستوى التناقض بينها وبينه وتسهل عملية الظهور تلك<sup>(١)</sup>، بحيث يسهم الخطاب المضاد في استفزاز الخطاب السائد، ويدفعه لأن ينتج من رحمه خطابات مناوئة لكل خطاب جديد، بل ويمنحه شرعية الظهور والانطلاق من تحت عباءته والتدثر بهويته ومرجعيته، وهو ما لوحظ بشكل جدي في الخطاب الروائي الراهن حين أدى ظهور الخطاب المضاد في ساحة التخاطب. وبفاعلية ملحوظة. إلى استنهاض حفيظة الخطاب التقليدي المحافظ ودفعه دفعا لإنتاج خطابه المناوئ.

ونظراً لتنزل النص في الواقع الذي ينتجه عبر لعبة مزدوجة تتم في مادة اللسان وفي التاريخ الاجتماعي<sup>(٢)</sup>، يكتسب الخطاب المناوئ بعموم صورته أهمية كبيرة في الظهور، على الأقل لتزامنه مع انطلاقة نماذج الخطاب المضاد، وفي ساحة واحدة، وهو أمر جدير بمنح خطاب ما حراكه التاريخي الجدير بتفعيل دوره فيها، فلئن

---

(١) من هذه الظروف المساعدة تمركز الخطاب الروائي الراهن في فترة حساسة من تاريخ المجتمع السعودي لازمتها فيها تغيرات وتحولات حياتية كبيرة، كما أنها على مستوى عالمي خاضعة لظروف مرحلة ما بعد الحداثة المردوفة بعولمة الثقافات والحضارات، وهي مرحلة تاريخية توحى بقدرة الخطاب على إنتاج نقیضة، وإن خضعا لشروط المرحلة ذاتها، من منطلق أن حركة ما بعد الحداثة تفتح الآفاق وتدعو للفتح الفكري وبخاصة في المجتمعات التي يسود فيها التعتيم والنمطية والانغلاق" (انظر: الخطاب والنص، مرجع سابق، ص ٢٠٣).

(٢) انظر: فالح شبيب العجمي، تحت القشرة، بيروت- مؤسسة الانتشار العربي، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٣٢.



كانت نجاعة الخطاب - أي خطاب - تتوقف في جانب كبير منها على الصورة التي يروجها الخطاب عن نفسه فإن قدرة تلك الصورة على تحقيق الغايات المتعلقة بها لا تتأتى إلا إذا جُعِلت بسبيل من المشروع الحجاجي الذي ينشد المتكلم تحقيقه<sup>(١)</sup>.

هذه الوضعية أقرب بها بعض الروائيات السعوديات كالناشطات منهن في إنتاج الخطاب المناوئ بتأكيدهن - وبصرامة متناهية - أن ما كتبنه من روايات لا يعدو تقويضاً للخطاب الروائي الفضائحي أو الإباحي - بحسب تسميتهن له - والذي مثلته رواية بنات الرياض والروايات المحايثة لها، كما أكدن بأن مقصدهن من وراء ذلك إقصاؤه وتحييده وتفنيد مراميه.

وبتدقيق من الباحث وجد أن هذا لم يتم اعتباطاً بل جاء وفق مشروع بدأ لنا على شيء من التنظيم بدليل تتابع صدور تلك النماذج الروائية المناوئة، والتي أوحى - في الوقت نفسه - بالقدر الذي اكتسبه الخطابان المضاد والمتمرد من حضور لافت وشعبية جارفة أدتا إلى تحرك الخطاب المحافظ بإنتاجه خطابات مناهضة.

أبرز الخطابات المناوئة وأهمها الخطاب الدعوي أو الخطاب الإسلامي أو الوعظي، ونقول بهذه المسميات الثلاثة تأطيراً لمرجعيتها المتخذة من تعاليم الدين الإسلامي مرتكزاً ومحوراً، فهو خطاب يبني تصورات له للعالم والحياة من منظور الالتزام الديني في مرجعيته الإسلامية فحسب، وقد مثلت هذا الخطاب الروايات الدعوية التالية:

(١) انظر: مجلة فصول، "في تحليل الخطاب السجالي"، مرجع سابق، ص ١٧٤.

م	الرواية	المؤلفة	سنة الصدور
١	حب في سجن الكرامة	المهاجرة	٢٠٠٥م
٢	شرعك اللهم ولا اعتراض	المهاجرة	٢٠٠٧م
٣	حتى لا يضيع الحجاب	المهاجرة	٢٠٠٧م
٤	المرآة المنعكسة	سارة الزامل	٢٠٠٦م
٥	بعد المطر دائماً هناك رائحة	حسنة عبدالله القرني	٢٠٠٢م
٦	وضاء	مها عبود باعشن	٢٠٠٧م
٧	البحث عن الجذور	مؤمنة أبوصالح	٢٠٠٦م

قدّمت المجموعة الدعوية تلك ضمن مقولات خطابها أدلتها القاطعة على تبلور هذا التوجه الخطابى المناوئ، فرواية حتى لا يضيع الحجاب تخصص أكثر من مقطع سردي لتفنيد خطاب بنات الرياض تبياناً لتأثيرها سلباً وإيجاباً، كالحوار الدائر بين الفتاة أمل وصديقتها خولة، من منطلق أن أمل ناشطة في مجال الدعوة الإسلامية، وتؤمن بأن حجاب المرأة المسلمة رمز للشرف والعفة في حياتها، ولا تجد مؤلفتها مبرراً تحريضياً للتمسك به أقوى وأكثر إقناعاً من وجود خطاب كخطاب رواية بنات الرياض التي صدرت وانتشرت كما تصور ذلك الرواية في تطابق شديد وساذج، أولاً لمباشرته الفجة، وثانياً لتطابقه ونقله الحرفي لما يدور في واقع المشهد الأدبي السعودي:

"قالت خولة: خذي ما شئت، مكتبتي العامرة تحت تصرفك.

قالت أمل: على فكرة يا خولة حصلت على نسخة من رواية بنات الرياض.

قالت خولة باهتمام: هل قرأتها؟

ردت أمل ببرود: نعم، ولا تتحمسي لها كثيراً فقد ظلت وأنا أقرأها أكابد غياب الشخصيات لعلّي أحظى بهدف الرواية الأساس وكانت النهاية أنه لا هدف، فالرواية عبارة عن مذكرات مراهقات غيبات، ويبحثن عن الحب الحقيقي في شارع التحلية وأسواق الفيصلية..



كانت خولة تستمع لشرح أمل وهي مندهشة من هدوئها وشرحها العميق المنطقي للشخصيات ثم سألتها ولكن كيف أخذت الرواية كل هذه الشهرة؟

قالت أمل ببساطة لقد اشتهرت الرواية لدرجة أنها تدرس في بعض الكليات في البلاد العربية ذلك أنها تضرب في أسطورة المرأة السعودية المحجبة، وتظهرها إما متشددة غبية فاشلة أو متحللة من كل القيم الإسلامية وتبحث عن الحب في الشارع أو السوق، وتظهر الإسلام في حياتها كأنه أهازيج روحية من التراث وليست قيمة ونظام حياة .. وهنا ياخولة تكمن أهمية مشروعك في الحفاظ على الحجاب<sup>(١)</sup>.

فبرغم الملابس العديدة التي يمكننا التقاطها من هذا الحوار، والتي تشير بشكل مباشر إلى ما يتأسس عليه الخطاب الدعوي من مقولات جاهزة ومباشرة، وإقصائية أيضاً، إلا أنه لا يمكننا - بأي حال من الأحوال - القفز على مسألة التحريض والتحفيز في مثل هذا المقطع، نعني تحريض رواية بنات الرياض بخطابها المضاد لاستنهاض واستفزاز خطابات أخرى، دفعت الكاتبة سارة الزامل إلى تسمية روايتها بنات الرياض كما أعرفكن قبل أن يشير إليها القراء بتسميتها المرأة المنعكسة الذين كانوا قد اقترحوا عليها أيضاً عنوان طيف الرياض مما يحيل مباشرة على بنات الرياض<sup>(٢)</sup>.

وتبقى المسألة الأكثر غرابة وأهمية في هذا المقطع الحوارية متعلقة بأمر يتماس مباشرة مع راهن التجربة الكتابية للروائية النسائية السعودية، وكمية البوح الأنثوي المتراكم الذي هيأت له بنات الرياض الفرصة المناسبة ليندفع كسيل جارف، حتى أن الخطاب المناوئ لم يستطع إخفاء إعجابه بقدرة هذه الرواية الفائقة على فعل ذلك، فقال:

(١) حتى لا يضيع الحجاب، ص ١٨٧-١٨٦-١٧٥ .

(٢) انظر صحيفة شمس، "المرأة المنعكسة .. سارة الزامل .. كشف قبح الواقع من إشاعة المنكر" لقاء صحفي مع سارة الزامل، العدد ٣٦٧، بتاريخ السبت ٢٤ ذو الحجة ١٤٢٧ هـ.

"..قالت أمل حاولي أن تتصفحها - تعني رواية بنات الرياض- وعموماً الشيء الجيد أنها تفتح شهية المرأة السعودية في الدفاع عن هويتها الحقيقية بين كل هذه المتناقضات"<sup>(١)</sup>.

إن تواجد الخطابين في الساحة التخاطبية ذاتها، وبمثل هذه الصورة من التأثير والتأثر ينبىء عن علاقة وطيدة وطرديّة بينهما في آن، يفجرها الخوف الذي يعتري الخطاب السائد حين يتهدد هويته خطاب جديد فيهب تلقائياً لتأكيد وجوده وهويته وهيمنته، وذلك عبر التشبث برموزه وتراثه، وتأكيد هيبة مرجعياته، فكيف إذن وخطاب المرأة السعودية هو المتصدي لدور التجديد والتهديد، ليصبح من المتوقع جداً أن ينبري الخطاب المحافظ لإعادة التوازن لساحة التخاطب، لاسيما فيما يخص المرأة، ذلك المخلوق الباعث على الفتنة في منظور الخطاب المحافظ، لنراه "يزداد شراسة عندما يتعلق الأمر بشأن من شؤون المرأة المرتبطة بالعرض والشرف والمحرمات، ولذا يتشدد المجتمع في حراستها، وإحاطتها بسيياج منيع من الحراسة والوصاية، بحيث يراد لها الثبات عند مرحلة تاريخية معينة بينما يتغير كل ما في الحياة من حولها"<sup>(٢)</sup> وتلك نتيجة تؤدي بنا إلى سؤال أبعد أفقاً، يدور حول المنهجية التي اتخذها الخطاب الروائي الدعوي لبلوغ أهدافه تلك، وهل تحولت الرواية الدعوية وفق هذا المنظور إلى رواية نفعية يراد منها تحقيق أهداف محددة مسبقاً؟

المعروف أن الخطاب الدعوي الإسلامي برمج لنفسه منهجية واضحة المعالم تبتغي نشر الفكر الإسلامي بالدرجة الأولى، والتعبير عن الأمة وآمالها فضلاً عن تمجيد المفاهيم والتشريعات والقيم والمبادئ العليا المستمدة من الدين الإسلامي، وهو هدف عام ينسحب على الأدب الإسلامي بعمومه وعلى الرواية الإسلامية خاصة، كونها ترجو بلوغه عبر مادتها وخطابها، وهو ما يراه البعض سبباً في

(١) حتى لا يضيع الحجاب، ص ١٨٧.

(٢) الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، مرجع سابق، ص ٢٢٠.



تضائل مساحة التجويد الفني أو الكتابة الفنية في مثل هذه الروايات لانصرافها التام إلى هدفها الأولي النفعي ممثلاً في المنفعة عن الإسلام والدعوة لتعاليمه، أو الجانب الوعظي والتوجيهي في إطاره.

هذا ما تعمل في إطاره الكاتبة السعودية المهاجرة فتعترف، فهي "أقرب إلى الداعية من الروائية، وأنها تستخدم الرواية كأسلوب من أساليب الدعوة لما لها من عنصر تشويقي وجاذب لدى الجماهير"<sup>(١)</sup>، ونردف هذا الاعتراف بآخر للكاتبة سارة الزامل والتي تقول:

إن "الدافع الذي جعلني أتحمس لكتابة رواية المرأة المنعكسة حين وصم أنه توجه مجتمعي بالعار والسوء، وللأسف أن ذلك الوصم حدث من بنات ذات المجتمع"<sup>(٢)</sup>، وتلك إشارة ضمنية تشير إلى معاصرتها كاتبة بنات الرياض.

إنه توجه معني لذاته ولأهدافه الخاصة فالقاصة جمانة علي تقدم للقارئ مجموعتها القصصية: صار لها قلب، وتعمل - بحسب تصريحها لإحدى الصحف السعودية - على انجاز رواية متخذة "الوعظ والدعوة أسلوباً في كتاباتها الأدبية بعيداً عن الروايات العاطفية، وإنها تتقصد الوعظ والدعوة من خلال الرواية بسبب اطلاع كثير من الجماهير الشبابية عليها"<sup>(٣)</sup>، ترسيخاً منها للهدف الدعوي المضاد للفضائحي، فتقر بأن الناس بدأوا يصلون لدرجة التشبع والنفور من الروايات الفضائحية<sup>(٤)</sup>.

(١) صحيفة الوطن، هاني الحجري، "موجة من الروايات الدعوية في السعودية لمواجهة الفضائحية"، أبها، عدد يوم ٢٠٠٧٨٥ م.

(٢) صحيفة الوطن، عضوان الأحمري، "الزامل تنفي أن تكون وعظية، وتعتبرها الصورة الايجابية للمجتمع - كاتبة سعودية تصدر رواية مضادة لـ بنات الرياض بعنوان المرأة المنعكسة"، أبها، عدد الثلاثاء ٢٠ ذو الحجة ١٤٢٧ / الموافق ٩ يناير ٢٠٠٧ م.

(٣) صحيفة الوطن، "الزامل تنفي أن تكون وعظية وتعتبرها الصورة الايجابية للمجتمع - كاتبة سعودية تصدر رواية مضادة لـ بنات الرياض بعنوان المرأة المنعكسة"، مرجع سابق.

(٤) صحيفة الوطن، "موجة من الروايات الدعوية في السعودية لمواجهة الفضائحية"، مرجع سابق.

أما الجانب الفني فقد كشفت عنه بعض الدراسات النقدية بعد تناولها لنماذج هذا الخطاب، فحسين المناصرة من بعد تدقيقه البحثي في بعض روايات هذا المسار الوعظي ومنها رواية حب في سجن الكرامة للمهاجرة يستنتج عدم الرغبة لدى من كتب مثل هذه الروايات في إنتاج رواية فنية بالمفهوم الجمالي لمصطلح الرواية الفنية<sup>(١)</sup>، وهو ما يتكرس على مستوى المنجز بوضوح شديد، فبالإضافة إلى ما أكدته الكاتبة المهاجرة في قولها بأنها أقرب إلى الداعية منها إلى الروائية، فمعاصرتها جمانة علي "لا تهتم برأي النقاد أكثر من اهتمامها برأي القارئ العادي وتوصيل الفكرة والرسالة من خلال القصة"<sup>(٢)</sup>، الغاية الدعوية مغيبة الجانب الفني على مستوى الإنجاز أيضاً، لتبدو مشروعاً دعوياً جاداً في توجهه فسارة الزامل تعد القراء "برواية إسلامية معتدلة قادمة للساحة السعودية لتقف في وجه ما أسماه بطوفان الروايات الإباحية"<sup>(٣)</sup> الذي لا تراها تتسق مع ثقافة مجتمعها مما يمنحها القوة والثقة بأن روايتها الدعوية ستجد القبول كونها "انعكاساً لصورة المجتمع الإيجابية التي ما فتىء صنف من البشر يحاول تشويهها والنيل منها"<sup>(٤)</sup>.

لا يبدو استحضار الجانب الدعوي على حساب الجانب الفني في هذه الروايات مستغرباً لسبب بسيط يتمثل في الخطاب الدعوي المتشدد بعمومه، كونه منبثقاً من توجه إسلامي صرف، يرى وجوب استنهاض فن روائي إسلامي يحل محل الروايات الفضائحية وروايات الغرام المكشوف، ويضع المسؤولية كاملة على كلاً من يحمل هم الإسلام ويدود عن عقيدته وأخلاقه، لينشر أدباً روائياً نقياً من الابتذال

(١) انظر: ذاكرة رواية التسعينيات، مرجع سابق، ص ٢٣٦.

(٢) صحيفة الوطن، "الزامل تنفي أن تكون وعظية وتعتبرها الصورة الايجابية للمجتمع- كاتبة سعودية تصدر رواية مضادة لبنات الرياض بعنوان المرأة المنعكسة"، مرجع سابق.

(٣) صحيفة الوطن، "موجة من الروايات الدعوية في السعودية لمواجهة الفضائحية"، مرجع سابق.

(٤) صحيفة الوطن، "الزامل تنفي أن تكون وعظية وتعتبرها الصورة الايجابية للمجتمع- كاتبة سعودية تصدر رواية مضادة لبنات الرياض بعنوان المرأة المنعكسة"، مرجع سابق.



وسليماً من الخلاعة والمجون، وفي ظل هذه الاشتراطات نجد خطابه يسخر طاقات المجالات العلمية والأدبية والاجتماعية خادمة للدعوة، ومبلغة لها حتى تتضاءل أهمية هذه المجالات مقابل الهدف الأسمى، وهو الدعوة في سبيل الله، وبالتالي فلا فن من أجل الفن، ولا أدب من أجل الأدب.

تبعاً لهذا وذاك فلا يجب أن تكون الرواية - بحسب الخطاب الدعوي - سوى صورة انعكاسية لتعليمات الدين وأخلاقياته وشرائعه، وتكريساً لنماذج الفضيلة في مجتمعها، وكل رواية خرجت بخطابها عن هذا النسق أنتجت خطاباً منحرفاً غير مؤهل لتحقيق شروط الإصلاح والهداية، حتى وإن ادّعى كتابة ذلك، كالإصلاح الذي أدّعه رواية بنات الرياض والذي صار مجالاً تهكمياً للخطاب الدعوي، حيث يقول ساخرًا منه: "أي إصلاح تريد؟ الإصلاح المعروف هو الإصلاح الذي يتخذ طريق الله ورسوله وماسار على نهجه الأئمة المهديون رضوان الله عليهم، طريقه واضح لا يحتاج لنظريات أو أساليب منحرفة أو طرق ملتوية أو تحضر أو تمدن زائف"<sup>(١)</sup>.

وفي حالة اعتبرنا هذه الشواهد - بوصفها دليلاً على جدية مشروع الخطاب الدعوي - أقل مصداقية كونها تصريحات إعلامية مستقاة من خارج نص الخطاب الروائي، فستكون الأمثلة المستقاة من الخطاب نفسه دليلاً قاطعاً على هذا التوجه المقصود لذاته، فروايات هذا الخطاب توفر بين أيدينا الكثير من هذه الأدلة، ولنبدأ بالخطاب المقدماتي لتلك الروايات من منطلق مقولة هنري ميتران: "أنه لا وجود لشيء محايد في الرواية"<sup>(٢)</sup>، فعتبة العنوان على سبيل المثال اتجهت لتكريس مقولات وأدعية إسلامية شهيرة من مثل حتى لا يضيع الحجاب، أو شرعك اللهم ولا اعتراض، كما لم تخل عتبة الإهداء من تأطير الرسالة للمسلم والمسلمة كما ورد في رواية بعد المطر هناك دائماً رائحة التي أهديت "لكل امرأة

(١) فيصل بن سعيدان العتيبي، حقيقة رواية بنات الرياض، الرياض - المؤلف، ط ١، ١٤٢٩م، ص ٤٨.

(٢) عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٢٥.

مسلمة"<sup>(١)</sup>، والدعاء الديني الذي ورد في إهداء رواية شرعك اللهم ولا اعتراض، تقول:

"أسأل الله أن يثبتنا على دينه ويميتنا على طاعته"<sup>(٢)</sup>، وتؤكد هذه الإهداءات على ما يتخذه الخطاب التقديمي في كثير من الأحيان من كونه "شارحاً، يقدم بالتعليق على بعض جوانب الرؤية الإبداعية لدى الروائي"<sup>(٣)</sup>، وهو خطاب استقطابي يتعلق بتغيير الخلفية النظرية التي يحاول المؤلف تمرير تقاطيعها العامة من خلال المقدمة"<sup>(٤)</sup>، تماماً كالمقدمة التي أوردتها سارة الزامل في المرأة المنعكسة حيث تقول:

"... نتفق جميعاً على أن حرية كل شخص تنتهي عندما تبدأ حرية الآخرين، ومن الطبيعي أن يغضب الإنسان إذا انتهكت حرите وصورت أحد ما تصويراً سيئاً، حتى وإن كان خيالياً، وأيضاً له الحق في أن يسبح بخياله ويصور ما يشاء وكما يشاء إن كان المعني بالأمر يسمح له بذلك، أما أن يصور مجتمعا ما بطريقة سيئة لا يرضاها ثم يدعي أن هذا من الخيال فهذا شيء لا يرضى به أي عاقل"<sup>(٥)</sup>، ومثل هذه الرواية تختزن الكثير من الصور الضدية والمفندة لرسالة بنات الرياض.

انطلقت متون تلك الروايات من تناول كل ما يمت للدين الإسلامي بصلة، كمسألة العقيدة والعبادات والسلوكيات، ووضعت مستجدات الحياة كقضايا الفضائيات والإنترنت والأزياء في إطار إسلامي بحث مما يسهل على الباحث مهمة معرفة مقدار التباين بين توجهات الخطاب الدعوي والخطابات الأخرى في قضية ما، فالحجاب الذي استعرضنا موقف الخطاب المتمرد منه في معرض حديثنا عن

(١) بعد المطر دائماً هناك رائحة، صفحة الإهداء.

(٢) شرعك اللهم ولا اعتراض، صفحة الإهداء.

(٣) عتبات الكتابة في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٦٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٦٩.

(٥) المرأة المنعكسة، صفحة التقديم.



الحيل السردية بأنه في هذا الخطاب حاضر بصورة واحدة، إنه "التشريع الإلهي الواجب على كل مسلمة بالغة"<sup>(١)</sup>، ولذا فهو يأتي على ذكره متجاهلاً شروط الرواية وقوانين كتابتها، فيستحيل السرد فيها مجرد درس ديني يشتمل على تعريف الحجاب ثم مقدمة عنه ثم صنعه وأنواعه وموقف العلماء منه، والأسلوب الوعظي نفسه يتكرر في رواية بعد المطر دائماً هناك رائحة حين أتت البطلة على ذكر الأديان السماوية فأحالت الرواية إلى محاضرة دينية علمية عقدت. من خلالها. المقارنة بين المسيحية والإسلام منطلقه من كتاب قرأته بعنوان عالم صوفي، وعلت فيها نبرة البرجماتية حتى شخصت بأنها "رواية تصطدم بالجدية والإيديولوجية التي بنيت بها وعليها حتى تحولت إلى كتاب في العقيدة أكثر منها رواية باعثة على الأسئلة"<sup>(٢)</sup>.

وبهذا يؤكد الخطاب المناوئ ومنه الدعوي غائية حضوره في المشهد الروائي مسخراً إمكاناته ووسائله الدعوية لتصبح مساراً بعكس مسار ما يبثه الخطاب الروائي الإباحي على حد تعبيره، حتى بتنا نلمس في ثنايا خطابه الدعوي ردود أفعال مباشرة تجاه قضايا حياتية سبق لبنات الرياض والآخرون ونساء المنكر والأوبئة أن خاضت غمارها، فسعى بدوره وعن قصد ودراية إلى إيضاح الموقف الإسلامي منها، وليكن عالم الإنترنت أول أمثلتنا، فالإنترنت كوجه من أوجه الحياة المعاصرة والذي يتموضع كثيراً في الخطاب المضاد كأحد أبواب الحرية المتاحة للمرأة القادرة على إخراجها من قمقم التهميش والانغلاق<sup>(٣)</sup>، ووسيلة من وسائلها الناجعة لإخراج الفضائح المخبوءة من خدرها، وكسر حواجز التابو كما تقول رواية بنات الرياض.

والإنترنت عُرف في هند والعسكر بأنه المكان الآمن للفكر القادم من بوابة

(١) حتى لا يضيع الحجاب، ص ١٩٠.

(٢) الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، مرجع سابق، ص ٥٦.

(٣) الآخرون، ص ١٦.

النسوة، وهو في الوقت نفسه بازار جنس<sup>(١)</sup>، بحسب تعبير رواية الآخرين، وهذه الصور بمجمل تفاصيلها إنما هي الجنوح والانفلات كما يراه الخطاب الروائي الدعوي ويعمل في الوقت نفسه وبرؤية إسلامية صرفة مناهضته بألية محددة لا تخرج عن حصر مجال الإنترنت في مجال الدعوة للإسلام ولتعاليمه فحسب، بل والتحذير من غوايته التي لا مأمّن منها سوى إبقائه مجالاً<sup>(٢)</sup> رائعاً من ناحية التوجيه والتوعية<sup>(٣)</sup> الدينية فحسب، طالما أن<sup>(٤)</sup> الجلوس على الإنترنت بلا هدف معين يجذب لهاوية سحيقة<sup>(٥)</sup>، وتبقى قضية الحجاب قضية مؤرقة للخطاب الروائي الدعوي لاسيما في ظل صورته الجدلية التي ظهر عليها في الخطاب المضاد، وهي صورة لم يقبل بها الخطاب الدعوي حتى أنه وضع رواية بنات الرياض في خانة الروايات الهدامة التي جاءت فقط من أجل الضرب في<sup>(٦)</sup> أسطورة المرأة السعودية المحجبة وتظهرها إما متشددة غبية فاشلة، أو متحللة من كل القيم الإسلامية<sup>(٧)</sup> هذا ما تصدح به الداعية أمل حين تعلن بأن الرد الحقيقي والفعال على مثل بنات الرياض كامن في المحافظة على الحجاب ولا غير، وها هي تسدي بالنصيحة لـ خولة قائلة:

".. وهنا يا خولة تكمن أهمية مشروعك في الحفاظ على الحجاب"<sup>(٨)</sup>، ذلك المشروع المستمد من<sup>(٩)</sup> "أمر الله سبحانه وتعالى بأن تغطي المرأة مفاتنها بطريقة محترمة ومريحة حتى تُعين أخاها المسلم على غض بصره والسيطرة على نقاط ضعفه ناحيتها"<sup>(١٠)</sup>.

(١) المرأة المنعكسة، ص ٥٠.

(٢) المرأة المنعكسة، ص ٥٢.

(٣) المرأة المنعكسة، ص ٥٢.

(٤) حتى لا يضيع الحجاب، ص ١٨٧.

(٥) حتى لا يضيع الحجاب، ص ١٨٧.

(٦) حتى لا يضيع الحجاب، ص ١٩١.



الحجاب وجه من وجوه الاختلاف بين رؤيتي الخطابين المضاد والدعوي، صرامة شديدة يظهرها الثاني في شأنه كونه يراه: "أحد رموز الهوية الإسلامية الشامخة"<sup>(١)</sup>، وأن التهاون فيه يجر وراءه مشكلات أخريات كالحياء من لبس القفازات والجوارب مثلاً كما تقر بذلك رواية المرأة المنعكسة في ظل موقف يدعو إلى إعادة الحوار حول مسألة حجاب المرأة في الخطاب الأول، ومن وجوه الاختلاف أيضاً موقف الخطابين من الآخر عامة، والآخر الغربي على وجه الخصوص، وسيكون هو المعطى الأخير الذي نقارن من خلاله مواقف توجهات الخطابين، والآخر بصورة عامة مشكلة حضارية من جانب، وموضوع جدلي صاخب من جانب آخر، ولهذا لاحظنا كيف تصعدت مسألته بباعث من الظروف السياسية الأخيرة التي عاشتها المنطقة، وباعث من صراع الحضارات وحوار الأديان، فكما أشرنا مسبقاً أن أحداث الحادي عشر من سبتمبر/أيلول ٢٠٠١ ميلادية أججت صراعات الدين والثقافة والسياسة والهوية.

وأسهمت في فرض مشاركة المرأة السعودية في طرح أسئلتها الخاصة بشيء من الجرأة تعبيراً عما يحدث من حولها، فها هي وضاء وبعد وقوع أحداث ١١ سبتمبر/أيلول مباشرة تصف الاضطراب العام الذي أصاب البشرية جمعاء وهويتها السعودية خاصة لتقول:

"ما هذا العالم المحموم الذي نعيش فيه؟ إلى أين تسير بنا هذه الأوضاع؟ ما هذا الدوران الذي يعتصر العالم؟ هل هي حرب ثالثة تدور الآن دون اعلان عنها؟ هل ملّ الإنسان من الإنسان ومن هذا الكوكب والحياة عليه؟ هل فشلت الإنسانية في تحقيق السلام؟"<sup>(٢)</sup>.

(١) المرأة المنعكسة، ص ٤٤.

(٢) وضاء، ص ٢٥٠، ٢٥١.

**وبصورة عامة تتخذ العلاقة بين الأنا والآخر تصنيفات عديدة حددها أحد الباحثين في ثلاث:**

**أ. النظرة المثالية وهي تقوم على استحضار البعد الإنساني المفعم بنشدان العدالة وروحية التفاهم والتعاطف.**

**ب. النظرة الاقصائية وهي التي تنسب عادة إلى طبيعة خطاب الأصوليات المغلقة التي تحاول الجمع بين القوتين معاً الأخلاقية والمادية لتضمن سطوة مطلقة تمكنها من احتكار السلطة وإلغاء الآخر.**

**ج. النظرة التفاعلية وهي التي تحكمها عوامل الواقع ومقتضيات التحولات الاجتماعية على مدى حركة التاريخ الإنساني<sup>(١)</sup>.**

النظرة التي يتخذها الخطابان المضاد والمتمرد، وكما لوحظت فيما سبق من نماذج تتخذ الجانب التفاعلي طريقاً لفهم الآخر، بل تبحث بخالص الجدية عن القنوات الأكثر يسراً وسهولة في الوصول إليه والتداخل مع فضاءاته، واستثمار منجزاته، فهند حين أرادت وصف هوسها بالآخر وبحثها الجاد عنه، انتهت معبرة عن تجربتها بقولها:

**"العوالم التي تغذيت بها من الكتب والأفلام والخيال الواسع علمتني أن هناك سماء أكبر يقابلها لاشك أرض موازية، فيها بشر مختلفون ولهم مهمات متعددة غير حبس الأرواح الحرة، بي توق عارم للنظر إلى هذه السماوات والتعرف على الأرض البعيدة بحقولها وبساتينها وفاكهتها وناسها، أتوق لحوار واسع حر عريض مع هؤلاء الناس المختلفين"<sup>(٢)</sup>.**

نفهم هذا التوجه بأنه صورة من صور التحول في الخطاب الروائي الراهن

(١) مجلة الراوي، سحمي الهاجري، استدخال الآخر- رواية البحریات مثلاً، عدد ١٩، رمضان ١٤٢٩هـ سبتمبر ٢٠٠٨م، جدة- نادي جدة الأدبي، ص ٢٣٠.

(٢) هند والعسكر، ص ١٢٦.



يتبلور من خلال تأكيد الكاتبة بأن الآخر مختلف ولكنها تمتلك الجرأة الكافية للتحاور معه، وكأنها تريد أن تؤكد بأن تركيبها الأنثوية تبدلت، فأصبحت الآن على كفاءة ومقدرة تخولها لما هو أبعد من آخرها المحلي، ألم يرد على لسان إحداهن عبارة "أن الفتاة السعودية ترتاح للاختلاط بالرجال غير السعوديين أكثر من الرجال السعوديين! فلن يكون فراس الأول ولا الأخير الذي يصاب بمثل هذه الصدمة بفتاة من بلاده تفضل لقاء صديقه الباكستاني على لقاءه"<sup>(١)</sup>.

في هذا الموقف التفاعلي يصدق ما توصلنا إليه فيما سبق باتخاذ الخطاب الروائي الراهن مساراً معاكساً لمسار الخطاب المألوف، الذي آمن به خطاب البدايات، فنعكس اتجاه الرحلة من الداخل إلى الخارج، أو من المكان المحلي إلى أمكنة الآخر الغربي سمة مميزة تشي بموقف متسامح مع الآخر فما أكثر دلالة من اتخاذهن للآخر الغربي ملاذاً ينهين بين يديه رحلة غضبهن وتمردهن على مجتمعهن<sup>٩</sup>.

سبق أن أوضحنا عدد الروايات التي انتهت فيها النساء بالارتحال إلى لندن أو باريس أو نيويورك أو جنيف .. إلخ، وكأنهن بهذا الفعل يبحثن عن البديل القادر على مدهن بصورة جديدة لذواتهن المأزومات أو أخذهن إلى موقف أكثر عدالة مع الأنثوية فيهن، فلندن بالنسبة لسديم حين قررت أن تقوم بهجرتها الأخيرة "مصحة كبيرة قررت اللجوء إليها لتتجاوز العلل النفسية التي تكالبت عليها بعد تجربتها مع زوجها وليد"<sup>(٢)</sup>، وليد بوصفه تجربتها المريرة التي سلبت بسببها حقوقها، لذا لاغربة أبداً في أن نلمس ذلك الانبهار الكبير الذي أبدته ميشيل بشخصية ابن خالها ماثيو أو ماتي فقط لكونه يبدي احترامه لوجهة نظرها مهما يكن الاختلاف بينهما"<sup>(٣)</sup>.

(١) بنات الرياض، ص ١٢٣.

(٢) بنات الرياض، ص ١٨٧.

(٣) بنات الرياض، ص ٧٣.

هكذا هو الآخر بالنسبة لهن مدرب على احترام المرأة، واختلاف الرجل والمرأة لا يعني "أكثر من كونها اختلافات في وجهات النظر وعلى ذلك فليس من المجدي أن يزعجا نفسيهما بمحاولة تغيير أحدهما الآخر من أجل أن يشبها بعضهما في كل شيء"<sup>(١)</sup>، وتلك صورة على النقيض مع ما تحمله ميشيل عن مجتمعها الذي اعتادت فيه الانسحاب من "النقاشات بعد أن يتحول الحوار إلى مشادات كلامية ساخنة وتسفيه للآراء"<sup>(٢)</sup>، امرأة الخطاب المضاد ترى في صورة الآخر انعقاداً من قوانين الدهنا بصرامتها، فهو الـهناك والحلم المنشود بحسب ما تصوره رواية البحریات لحظة أن التقت بهيجة الألمانية أنغريد لأول وهلة وبات حلمها زيارة منزلها أو لنقل الفضاء الجديد على ناظريها، فواصلت الإلحاح على زوجها لأخذها لزيارة هذا المنزل "وكان أنغريد ستكون الـهناك الذي ستغرس جذورها فيه، جذورها المشعة التي رفضت أن تلتقمها تربة المكان"<sup>(٣)</sup>.

في هذه الرواية يكتسب استدخال الآخر بعده الأرحب بالنظر إلى الفضاء المجتمعي الذي يتنزل خطابها فيه، إنها منطقة نجد بعزلتها وانزوائها وتضاؤل إمكانية قبول الآخر فيها إلا أن الرواية تلح على جعل تحولات الزمن وتغيرات الظرف الاجتماعي قناة للانفتاح على الآخر، وتحقيق ذلك عبر أخذ منطقة نجد إلى آفاق التمدن بتلك المشاريع الحديثة العملاقة التي أسهم في تنفيذها هؤلاء الخبراء الألمان، والذين حلوا نازلين في طرف من نخل عائلة آل معبل بمحاذاة ممر وادي نجد الشهير وادي حنيفة، ولكن أنظر من يطلق صافرة البدء بالتماهي مع الآخر، إنها بهيجة الشامية القادمة من مجتمع اعتاد الآخر وألفه، فتصبح هذه المرأة البحرية مدشنة رحلة القبول والتماهي معهم أمام كل النساء النجديات.

إن ما أطلق عليه سحمي الهاجري استدخال الآخر هو في الواقع هدف من

(١) بنات الرياض، ص ١٨٧.

(٢) بنات الرياض، ص ١٨٧.

(٣) البحریات، ص ٧٢.



أهداف الخطاب الروائي الراهن بصورتيه المضادة والمتمردة، وبهيجة مثاله الأمثل، فهي حين راقها اكتشاف الآخر ممثلاً في أنغريد لم تتوجه إلى ما يكرس الاختلاف ويرسخ الخلاف كالنبش في عقيدة أنغريد مثلاً، أو اللغة أو التقاليد بل جذبت أنغريد أو العكس إلى فضاء إنساني يستمد من النزعة الإنسانية بشتى مشتركاتها ملامحه، وألفت كل ما يثير براثن الخلاف، أو الحقد والضعف، ونتيجة لهذا كله "كان حضور الألمان حدثاً كبيراً شق قماش الهدوء الذي كان يغطي رتابة أيام بهيجة"<sup>(١)</sup>.

بهيجة الآن تستثمر تلك المشتركات الإنسانية بدءاً من تأثيث المنزل، والطعام، وطرق المعيشة، ولا تلقي بالا للصورة التي رسختها الذهنية النجدية عن الآخر الغربي كذهنية زوجها صالح أو زوجاته، والذين حذروها كثيراً معتبرين البيت الألماني الذي تحلم بزيارته واكتشاف أسرارهِ ليس إلا بيتاً "معطناً، قذراً من أكل لحم الخنزير وشرب الخمر"<sup>(٢)</sup>، فكان أن رأت العكس رأت "النظافة تبرق في الأركان، والنباتات تتسلق فوق النوافذ الخارجية والداخلية"<sup>(٣)</sup>، لتبقى المساحة الإنسانية المشتركة شرطاً لقبول الآخر في هذا التوجه، فكل ما يعني بهيجة في أنغريد هو ما تراه مقبولا بالنسبة لواقعها، كأن "تمتلك أدوية تزيل الحرارة عن الصفار بظرف دقائق وتصنع بسكويتا كطعام أهل الجنة، وتخيظ أثواباً جميلة، ومشغولة الصدر بزخرفة عش النحل.. أو المواد التي توضع على الطعام فتطيبه، وعلى الوجه فتجمله وأوان للحساء وأخرى للحلوى وفناجين للشاي خزفية عليها صورة امرأة تتأرجح بأرجوحة من أغصان الورد بينما وقف خلفها يدفعها غلام أشقر"<sup>(٤)</sup>.

(١) البحریات، ص ٧٢

(٢) البحریات، ص ٧٩.

(٣) البحریات، ص ٨٠.

(٤) البحریات، ص ٨٤.

ولقد تتخذ رغبة إحداث التفاعل مع الآخر واللجوء إليه بُعداً حضارياً عميقاً في دلالاته حين يتصل سببه بواقع الأمة المرير، فيصبح هذا التفاعل بمثابة الكاشف لمدى التهتك الذي حل بوشائج الثقة بين الأمة وحاملي هويتها، فلا تعدو العروبة بوصفها هوية قومية للأنثى السعودية. سوى ذلك الشرخ المعيب في جدار التاريخ، فـ "أمست كالأم التي تخدم في البيوت يستحي منها أبناءؤها، يلفونها بإدبار ظهورهم واعوجاج ألسنتهم، والتنصل من إخوانهم كمن يهرب من مريض جذام"<sup>(١)</sup>.

ولربما تجاوزت الأنثى في مبررات لجوئها إلى الآخر الغربي هذا السبب وذلك فبررته بإعجابها الشديد بامتلاكه ثقافة احترام حقوق الإنسان في ظل افتقار أبناء أمتها لها، فهناك لدى الغرب. كما تقول خلود السيوطي. "يعلمونك كيف ترفع رأسك"<sup>(٢)</sup>، وكيف تعيش بوصفك إنساناً بكل ما تعنيه الإنسانية من أبعاد حين تعيد اكتشاف ذاتك بما لها من حقوق وما عليها من واجبات، وهو خطاب لا يخلو من المبالغة والانبهار المبالغ فيه الذي بات سمة لاندفاع أنثاه تجاه ما جذبها لكل مظاهر الحياة الجديدة، حتى بات الانجذاب إلى الآخر باتخاذ بوابة التمرد والخروج عن النسق التقليدي.

هذا بالتحديد حال بهيجة بعد احتكاكها بـ أنغريد الألمانية، فرأت في شخصها نموذجاً محفزاً لها على استعادة حقوقها الإنسانية المستلبة منها فشجذت في نفسها طاقة خلاقة لإعادة اكتشاف ذاتها ومواطن القوة فيها، ومنحتها فرصة كبيرة في إمكانية إخراجها من عالم المرأة النجدية المرير، فهي الآن تحس "بشعور الحية التي تخلصت من جلدها القديم وها هي ذي تعود نقية لامعة بلا ندوب أو خدوش"<sup>(٣)</sup>، لذا لم تجد وصفاً معبراً عن إعجابها الشديد بالآخر. أنغريد. أدق من تلقيبها بالساحرة الألمانية، وفي الوقت ذاته لم تعد تأبه لسخرية وتهكم نسوة نجد

(١) أجندة مفترية، ص ٨٢.

(٢) أجندة مفترية، ص ٨٢.

(٣) البحریات، ص ٨٤.



بعد أن تأوب من منزل أنغريد فيعلقون "أكيد جايبة لحم خنزير وخمر من عند الكافرة، اللهم أحفظنا ولا تنزل سخطك علينا" (١).

قبول الآخر في الخطاب المضاد قبول شمولي قد يصل إلى حد التعايش معه وهو باقٍ على معتقده الديني، وفي هذه الجزئية تحديداً مجال ملائم جداً للمقارنة بين موقفَي المضاد والدعوي في مسألة حساسة كتلك، فالعقيدة بوصفها إحدى خصوصياته تخلق جدلاً واسعاً في توجهات الخطاب الراهن، وتنتج زخماً من المقولات والمواقف الملتبسة منه إلا أن الخطابين المضاد والمتمرد حدداً موقفهما من عقيدة الآخر بوضوح تام، فهما لا يجدان أبداً ثمة حرج في قبول الآخر حتى وإن دان لعقيدة غير عقيدة الإسلام، بل لا تشكل في رؤيتهما خطورة البتة على من يعتقد بالإسلام ديناً، وهو ما خلصت إليه هند بعد انتهائها من قراءة رواية (المسيح يصلب من جديد) فعلقت معبرة عن رأيها بأنها "رواية جميلة وليست بهذه الخطورة" (٢) التي يراها عليها مجتمعها.

للخطاب الدعوي - بعمومه - رأي مختلف في الآخر الغربي سلوكاً وعقيدة وأخلاقاً، فهو "مفتاح الفساد والشرور .. والمجتمعات الغربية فاسدة أخلاقياً دون أن تتقيد بوازع ديني أو ضمير أو أخلاق" (٣)، وبناءً على هذه النظرة سنلاحظ أن إقصاء الآخر من دائرة القبول حين لا تكون عقيدته الإسلام هو الموقف الأوحى للخطاب الدعوي بصورة عامة، فالنصرانيات - جارات أم مشعل في المجمع السكاني وبحسب رواية بعد المطر دائماً هناك رائحة - لسن سوى "كفرة ونحن منهن براء" (٤)، ويأتي قسمها الغليظ مؤكداً دهشتها من ضلالتهم: "والله، لو كان صخر الفهم ولأن أمام

(١) البحریات، ص ٨٥ .

(٢) هند والعسكر، ص ٧٣ .

(٣) حقيقة رواية بنات الرياض، مرجع سابق، ص ٩٧ .

(٤) بعد المطر دائماً هناك رائحة، ص ٦١ .

كل هذه الآيات والدلائل، لكن قست قلوبهن فهن كالأنعام أو هم أضل<sup>(١)</sup>.

لا نظن بأن مثل هذا الموقف العدائي المتشدد بغريب هنا، فقد قلنا بأن الخطاب الدعوي كرس طاقاته للدعوة للعقيدة الإسلامية منذ عتبة التقديم، كأن تقدم مها عبود باعشن لروايتها وضاء بمقولتها التالية:

- .. ديننا الإسلام .. دين التسامح والسلام.
- ديننا دين الحرية والكرامة والمساواة.
- ديننا غذاء للروح التي هي من أمر الله .
- ديننا علاج وإصلاح للنفس البشرية.
- ديننا صالح لكل زمان ومكان...<sup>(٢)</sup>.

موضوعة هذا التقديم جزء من استراتيجيات الخطاب الدعوي التي يحضر من أجلها وهي الدعوة للدين الإسلامي والذود عن حياضه، فهو في الغالب الأعم ينتج الرواية، ويسخر خطابها لدعوة غير المسلمين للعودة إلى الجذور الضاربة في النفس البشرية، والجذور هي العقيدة الإسلامية، حتى أنه أمدنا بأنموذج روائي يتمثل هذه الدعوة تمثلاً واضحاً وجلياً، هي رواية البحث عن الجذور للكاتبة مؤمنة أبو صالح التي تضع شاباً يدعى يوسف أو جوزيف في مأزق عقدي بين أب مسيحي وأم مسلمة، وحين يغيب والده عن الأسرة وتموت الأم تبدأ مأساة هذا الطفل العقدي، فبأي الديانتين يدين؟

ببحثنا عن الإجابة سندرك أننا حيال خطاب صارم، لا يهادن ولا يناقش في مسلماته حتى وإن كان ثمنها تجاهل المشترك الإنساني، أو أمعن في تعريف الآخر بمنظار عين واحدة، أو أحال الآخر إلى خصم وند وعدو متربص به وبدينه، وهو مسألة طبيعية ومحسومة على اعتبار أن أي موقف يتشبث صاحبه بفهم خاص

(١) بعد المطر دائماً هناك رائحة، ص ٦١.

(٢) وضاء، مقدمة الرواية.



يعتقد بأنه الصواب أو يوقن بممارسة تعبدية مخصصة لا يرى عنها بديلاً، أو بسلوك ديني هو في نظره الفاصل بين الحق والباطل، إنما سيؤدي تلقائياً لتثبيت وصرامة موقفه تجاه ما يقابل هذا الموقف<sup>(١)</sup>.

نعود إلى الطفل يوسف وموقف خطاب بعد المطر دائماً هنا رائحة منه، لنلاحظ حرصه الشديد على أسلمته عبر ما جسده ما جده أو أم إبراهيم كما تبنى بعد أن تركه والداه في منزلها رضيعاً وقامت بشؤون حضانتها ورعايته وتربيته حتى شبّ عن الطوق فلم يهدأ لها بال حتى عملت على تغيير عقيدته المسيحية.

حين ندرك السبب وراء ما تفعله أم إبراهيم تتضح الرؤية، فهي تنضوي تحت لواء خطاب متشدد في نظرته للآخر حد الكراهية، ولم لا تفعل والغرب في تصوراتها لا يخرج عن صهيوني خبيث كشارون أو ليبرالي مادي كأمریکا أو عربي ليبرالي منسلخ عن الدين كجاراتها النصرانيات أو رقيق خاضع مستعبد مادي مثل الخادمت الإفرقيات لبابة ومدينة ومشرفة<sup>(٢)</sup>.

وقبل أن نختم حديثنا عن موقف الخطاب المضاد والدعوي من الآخر وجبت الإشارة إلى طرح آخر بوسعنا تأكيده هنا، وهو طرح يحمل نظرة مختلفة لتلك العلاقة، نظرة بديلة لفكرة الانغماس الأعمى لأنثى الخطاب المضاد في الآخر الغربي والانجذاب إليه، كما أنها بديلة للموقف العدائي الذي اتخذته الخطاب الدعوي منه، والبديل هو الموقف التسامحي والتصالحي مع الآخر الذي أبداه توجه خطابي رابع من توجهات الخطاب الراهن والذي وضعناه تحت عنوان: الخطاب المحايد، وسوف نناقشه في التالي.

(١) انظر: تحت القشرة، مرجع سابق، ص ٢٤.

(٢) انظر: مجلة الراوي، حليلة مظفر، "بقرب الجنة هناك شيطان- أنسنة الفكر الديني في خواطر السلفية"، جدة- النادي الأدبي بجدة، عدد ١٩، رمضان ١٤٢٩هـ، سبتمبر ٢٠٠٨م، ص ٢١٩.

## .التوجه الخامس .

### الخطاب المحايد

فكرة الخطاب المحايد تنطلق في هذه الدراسة من فكرة شبيهة تفيد بتحرر السرد القصصي منذ الملحمة حتى الرواية مروراً بالمأساة وأشكال الملهاة قديماً وحديثاً من القيود والضوابط التي تقسره على أن يحيل إلى زمان العالم، أي القدرة على الانفلات من الزمان التاريخي على حد تصور بول ريكور، ومثل هذا التوجه لا نعتبره جديداً على خطاب الروائية السعودية فهو نام وامتطور عن بذرة غرستها في هذا الخطاب مرحلته الوسطى، وتصدت نمواً بعد سنة الألفين ميلادية بتأثير من المتغير الحياتي المواتي، فلقد أشرنا في الفصل الثاني من الباب الأول إلى مراوغة وتمويه الخطاب، وأسطرة الواقع والسعي لتغريبه، وذاك حيل سرديّة ترقت لتصبح توجهاً خطابياً من توجهات الخطاب الروائي الراهن، توجه يهدف إلى الحيادية في موقفه من التوجهات الأخرى المعاصرة له.

وبتذكر تلك الحيل لا بد من المرور بالدور الاستثنائي الذي لعبته الكاتبة رجاء عالم بتحييدها خطابها الروائي عن الصدام في روايات طريق الحرير ومسرى يارقيب وسيدي وحدانه وجميعها روايات صدرت خلال هذه المرحلة الانتقالية من عمر خطاب الروائية النسائية السعودية، كما يجدر بنا تذكر حقيقة تدور حول اللغة، فاللغة "ليست بيئة محايدة، إنها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبية والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي صيرورة وعرة ومعقدة"<sup>(١)</sup> على حد رأي ميخائيل باختين، ثم أن تعقيدها كامن في عدم منحنا الفرصة لقول شيء دون أن نحدد موقفنا منه، ودون أن تراوغيها ببث دلالاتها الخفية بين ثنايا الكلمات والجمال، وتكمن أهمية هذا القول في مقدرة اللغة على الكشف عما استبطنه

(١) الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٦٤.



الإنسان من نوايا، وحتى بتوخينا الحيطة والحذر في بناء لغتنا، من أجل جعلها خطاباً قائماً على مبدأ الحيادية لتتأى به عن دائرة الصدام والصراع مع نخب المجتمع أو خطابه السائد.

فإذن وعلى الرغم من صعوبة فرض مبدأ الحياد في مثل هذا التوجه الخطابى الحذر لم يكن بوسعنا تنقيته من الآثار الدلالية المخترنة في سلطة اللغة ومضمرات معانيها على اعتبار أن "تحليل الخطاب ليس حيادياً"<sup>(١)</sup>، ولا يمكنه أن يكون كذلك، وإن صُنف - بحسب هذه الدراسة - بالخطاب العاف عن الصدام، العازف عن المواجهة لاسيما مع ما هيمن وسيطر من خطابات، ولهذا - فهو في الواقع - ذلك الخطاب الباحث عن العزلة والخصوصية، المنشغل بذاته عن خارجه، وهاتان حقيقتان تتقاطبان لتضعنا الدراسة في مواجهة خطاب نفترض حياديته في الخطاب الروائي السعودي الراهن في ظل صعوبة تحقق الحيادية التامة على أرض الواقع طالما أن كل خطاب يحمل في ثناياه أيديولوجياته الخاصة.

من أبرز نماذج هذا التوجه روايات رجاء عالم وتحديداً طريق الحرير ١٩٩٥م، ومسرى يارقيب ١٩٩٧م، وسيدي وحدانه ١٩٩٨م، وحبى ٢٠٠٠م، وموقد الطير ٢٠٠٢م، وشيء مما ورد في روايتي ستر وخاتم، وروايات مها محمد الفيصلتوبة وسلي، وسفينة وأميرة الظلال ٢٠٠٣م، والروايات ذات النفس البوليسي، أو العلمي كروايات هتون أبوبكر باعظيم: فتاة القرن ٢٠٠٧م، وانتقال القوى ٢٠٠٨م.

الروائية رجاء عالم هي العمود الفقري في منظومة هذا التوجه الخطابى في

(١) نذكر هنا بما سبق أن تطرقنا إليه بأن "ملفوظاً حياً ينبثق بدلالة في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محددين. لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي. الإيديولوجي الأقدم حول موضوع ذلك الملفوظ، ومن الإسهام بحيوية في الحوار الاجتماعي وبالإضافة إلى ذلك فإن الملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع، إنه بمثابة استمرار له .. لا يتصدى للموضوع وكأنه جاء من حيث لا يدري" (انظر: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص ٥٢).

الرواية النسائية السعودية، بل هي ممثله بامتياز، نظراً لامتلاكها تلك السمة التي ظهرت على استحياء في التجربة الروائية السعودية، ونعني سعي كاتب ما لبناء مشروع روائي خاص بها بحيث ينبني وفق استراتيجيات معينة تعمل على تفريد تجربته في سياقها العام، وقد تطلب هذا المشروع من عالم ومن سار على نهجها في حيادية الخطاب وضع آليات خاصة تسم هذا التوجه، وتميزه عن الخطابات السابقة.

ومن أبرز هذه الآليات: استخدام الخطاب المحايد العديد من الوسائط والطرائق والسبل الفنية وغير الفنية كالإفادة من فضاءات الأساطير وتقنيات الحكاية الشعبية وأنواعها والفرائبية والعجائبية والأحلام وتداعياتها والخرافات والألفاظ والرموز ودلالاتها وتوجه صوب اللغة وإمكاناته، وارتد للتاريخ ورموزه وأحداثه، فضلاً عن الطقوس والتأملات الصوفية، وفلسف الأشياء وقاربها ذهنياً، واستثمر العلوم بموسوعيتها كما تجاوز الأمكنة والأزمنة بنقيضها الميتافيزيقي، حتى بدا توجه الخطاب الروائي المحايد (كرنفالا) من الأجناس الأدبية المتداخلة أو نموذجاً حياً للنص الفسيفسائي المشار إليه في نظرية جوليا كريستيفا والذي يمكننا أن نسميه بنص المتاهة السردية.

بالإضافة إلى آلية التجريب التي سبق أن تحدثنا عن دورها وتأثيرها في صنع هذه المتاهة السردية هناك آلية أخرى تنبثق عنها وتتولد من خلالها ونعني بها آلية التعمية والغموض التي مدتنا بها تيارات الحداثة، حين ظهر في طيات منجزها الأدبي تيار تجريبي هيمن عليه الغموض كهذا التيار الروائي الذي نراه قد تعمد الغموض والالتباس حين نحا بخطابه تجاه القطع أو البتر أو الصمت، فبدا كأنه يتخلى عن "وظيفته التقليدية المتمثلة في تبرير الحدث وتفسيره وتكثيف الشفرات الإعلامية من منطلق الحرص على سلامة الرسالة، لاسيما إذا ما وقع الكاتب في براثن الارتياب، لعلمه المسبق بأنه في محل ريبة بمجرد أن يطلق العنان لفعل الكتابة، وكأنه يؤكد للقارئ بطريقة غير مباشرة "أن حيادية السارد تقتزن



بمحدودية الرؤية عنده"<sup>(١)</sup>، لذا يضمن بالمعرفة عليه.

بعكس توجهات الخطابات السابقة جاء الخطاب المحايد على القدر نفسه من نضال بعض تلك الخطابات للدنو من واقع الحياة وقضاياها الاجتماعية تفاني الخطاب المحايد في تهميش هذا الواقع، وتغيب مجتمعه مبتكراً الحيلة تلو الأخرى ومتقنناً في طريقة توظيفها فانهت به الحال إلى أحداث قطيعتين:

• قطيعة بينه وبين مجتمعه.

• قطيعة بينه وبين قارئه.

ولها تين القطيعتين قدرة فائقة للوصول بالخطاب إلى حالة من الحياد في الطرح حين توحيان بحالة من الرغبة بالهروب في الأعمال الأدبية وكأنها "لا تُصنع من تجارب الحياة ولكنها تصنع من التقاليد الفنية التي تستكشف مقدرة اللغة وإمكاناتها الشعرية"<sup>(٢)</sup>، فتزداد فاعلية الوسائط والحيل والتناصات لنجد الخطاب المحايد في الرواية النسائية السعودية نزاعاً إلى أسطورة الواقع<sup>(٣)</sup>، ومرتداً إلى التاريخ وإمكانات رموزه ومنقباً في تلافيف القصص التراثي والشعبي بتقنياته وأجوائه الساحرة الجذابة، وهي تقنيات وآليات لم يكتشفها الخطاب الروائي الراهن أو مرحلته الأحدث إنما انطلقت منذ المرحلة الثانية.

الخطاب المحايد إذن، ما هو إلا رحلة "الخروج من الشرط الاجتماعي إلى تأسيس كتابة لا منتمية"<sup>(٤)</sup>، كتابة "لا تعكس المناخ الفعلي لمجتمعها ولكنها تسير إلى ذلك من خلال الرمزية والتراجيدية"<sup>(٥)</sup>، أو بمثابة تغليب للخيال على

(١) إنشائية الخطاب، مرجع سابق، ص ١٨٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١٦١.

(٣) وجب التنويه بأن ثمة آراء تنفي الحيادية عن الأسطورة "فليست الأساطير حيادية كما جعلتنا الاثنولوجيا الرومانسية نعتقد، بل تصير أصيلة وحقيقة أو غير أصيلة وزائفة استناداً إلى المصالح التي تخدمها" (انظر: الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور، مرجع سابق، ص ١٠٨).

(٤) رجع البصر، مرجع سابق، ص ٤٣.

(٥) الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية، مرجع سابق، ص ٢٢٣.

الواقع بقصدية تنهل من الغنى الخفي للخيال، وكأنها تؤسس لرواية وهمية لا تمثل فيها الوقائع لحقيقة قارة بل كمدخل لحقيقة أخرى ممكنة، ولنا أن نتمثل في هذا التصور ما سماه بول ريكور في تفسيره للأسطورة بمصطلح تأويلية الإثبات<sup>(١)</sup>، التي يعمل الخطاب المحايد على تفعيلها في نماذجها كونها تعني "أن الأسطورة لا تخفي فقط معنى موجوداً من قبل بل تكشف عن آفاق معنى جديد أيضاً"<sup>(٢)</sup>، مما يمنح الخطاب المحايد حظاً أوفر في إعادة قراءة العالم بمعزل عن صخب المجابهة مع السائد أو المحافظ في مجتمعه، كما يحفظ حضوره من التعرض لتلك الظروف المربكة التي واجهها الخطابان السابقان عليه: المضاد والمتمرد فعرضهما لكثير من المواجهات العنيفة مع نخب المجتمع.

بيد أن هذا كله لم يحدث مع الخطاب المحايد الذي انسحب في ركنه الآمن مانحاً نفسه فرصة هادئة لإعادة قراءة الأشياء من حوله، وبجراحة مقنعة تخفي أكثر مما تفضح، فقد تعرض للكثير من القضايا الحساسة مجتمعياً، كقضايا الدين والمقدسات والقيم والتقاليد ولكن: بعد أن غلفها بشيء من العجائبية<sup>(٣)</sup>، والرمزية والطقوسية، وهي تنويعات تنهل من فيض الأسطورة وتلتبس مرجعيتها منها.

على سبيل المثال الروايتان اللتان صدرتا متزامنتين لكاتبة واحدة هي مها محمد الفيصل، رواية توبة وسلي، وأميرة وسفينة الظلال ومثلتا هذا التوجه

(١) تأويلية الإثبات عند بول ريكور تأتي في سياق فلسفة تفسير الأساطير عنده. مقابلاً لمصطلح تأويلية الشك ويعني بها "أن تؤول الأسطورة بأنها خطاب مقنع يخفي معنى، وأيضاً تحت معنى متخيل وهي تندب نفسها لمهمة إزالة القناع عن هذا الوهم، وكشف الحجاب عن الحقيقة الخفية" الوجود والزمان والسرد، مرجع سابق، ص ١٠٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٧.

(٣) يتردد العجائبي في الدراسات العربية على أوجه عدة تشمل "الفانتازيا أو الفانتاستيك والسحرية والخيال الخارق والخيال الحر.. ومعناه المباشر هو: التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي" (انظر: النزوع الأسطوري، مرجع سابق، ص ٢٠).



الخطابي بالمزج بين مسارين متداخلين "أحدهما واقعي، والآخر أسطوري، والغريب أن بعض شخصيات الواقع قد تلتقي بعض شخصيات الأسطورة، وينجم عن هذين المسارين المتوازيين حيناً، المتداخلين حيناً آخر، أثر روائي لا هو بالواقعي ولا بالأسطوري بل هو مزيج من الاثنين"<sup>(١)</sup>، مما يسهم في صناعة خطاب روائي محايد، فالروايات تضح بأمثلة عديدة للسرد العجائبي، وتكفيها رواية مسرى يا رقيب كأنموذج قريب، فمثلاً لا يخرج عن كونها متعلقة مع نص تراثي تأسس على عوالم العجائية وخوارقها وهو كتاب القزويني عجائب الموجودات، وغرائب المخلوقات.

ومن فيض اعتمادها على لعبة العجائية استحوطت إلى جدل نقدي مفتوح دار حول أهمية العجائبي في رسم نسق هذا الخطاب وتوجهه، ففي الوقت الذي رأى البعض - كالدكتور معجب العدواني - أن عجائبي مسرى يا رقيب "سمة نصية فيه أكدتها تقنيات توظيف الأرقام الأسطورية وأسطرة المكان واستثمار الحروف لاسيما حرف (ق)، وبنية الرواية القائمة على سبعة فصول وتحولات الأميرة جواهر التي لم تخضع للمنطق المألوف"<sup>(٢)</sup>، اعتمدها الباحث كحيلة سردية هدفها تضليل القارئ عن الوجهة المباشرة للخطاب المقول.

ولكون هذا الخطاب متوجهاً بغرابة طرحه إلى استفزاز النقد كهدف من أهدافه الأساسية لاسيما في تجربة رجاء عالم فقد عني بهذا الخطاب نقدياً حيث قاربه آخر بأبعد مما ذهب إليه الدكتور معجب العدواني واضعاً يده على علاقة هذا الخطاب العجائبي بواقعنا المعيش معتبراً مبدأ "العالم الذي يعرضه العجائبي هو عالمنا بلا ريب لكن في الوقت نفسه يتوقف العمل بالمعاني الاعتيادية

(١) سلمان زين الدين، شهرزاد والكلام المباح - قراءة في الرواية النسوية، بيروت - الدار العربية للعلوم

ناشرون، ط ١، ٢٠١٠م، ص ١٤٦.

(٢) تشكيل المكان وظلال العتبات، مرجع سابق، ص ٨٩ وما بعدها.

كما في الأحلام<sup>(١)</sup>، وهو بهذا يعلي من شأن البعد التوظيفي الدلالي للعجائبي بوصفه مستعاراً في مثل هذا الخطاب لي طرح بديلاً للواقع الذي تعيشه ونعيشه معها بدفعنا إلى التشكك في أمره، والسؤال: "هل العالم الذي نعيش فيه أغنى مما تتصوره عقولنا وأن الواقع الذي نعيشه أعقد من رؤيتنا"<sup>(٢)</sup> أو أن هذا الخطاب يتقصّد إيهامنا بأن "أغلب الأحداث التي يقوم عليها السرد لا تتدرج ضمن الممكن والعادي والنموذجي بل على العكس من ذلك تماماً تتسم بضرب من الغرابة فهي بسعيها إلى التفرد تتأى عن المرجع الواقعي الذي يمكن أن نحيل عليه"<sup>(٣)</sup>.

أو لنعيد طرح السؤال من داخل خطاب الرواية نفسه وتحديدًا عبر بعده العجائبي:

- "هل غرائبية وادي عبقر الذي أشارت إليه الرواية هو مكانها البديل؟
- هل عجائبية شخصية الأميرة جواهر بنت العابد النارية هو استعادة لفكرة المنادية بأن تستعيد المرأة سيادتها وقوة حضورها في المجتمع؟
- هل هذا المزج العجائبي للشخصيات المرجعية من أنبياء وملوك وفرسان وآلهة إشارة إلى تاريخ لا ينفك من التبدل والتحول؟
- وهل الرسائل التي توجهها المرأة للعالم لا تصل؟ كما حدث لرسالة جمو حين عثر عليها فتنأثر حبرها دون أن تقرأ بعد، لتكن هي السؤال العريض عما كتبه وتكتبه المرأة في رسائلها؟

ولنا أن نؤكد مثل هذه التساؤلات عبر ارتداد هذا الخطاب إلى معين التاريخ لا لإنشاء كتابة تاريخية بل بغرض استحضار موتيفاته وشخصه المعروفة والمألوفة

(١) خطاب السرد، مرجع سابق، ص ٢٣٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣٦.

(٣) إنشائية الخطاب، مرجع سابق، ص ١٦٧.



في السرد كحكاية حبى، أو حكاية زبيدة زوج هارون الرشيد في رواية وحكاية حي بن يقظان وقصص الأنبياء: آدم وموسى وسليمان ونوح ويوسف وحكايات الأقوام ك أهل الكهف ومسرد طويل من القصص التاريخي الذي يلاقي حال توظيفه في الخطاب الروائي المحايد العديد من التفسيرات المتسقة مع ما تطرحه الدراسة في مفهوم هذا التوجه كأن تفضي الصياغة السردية للأحداث التاريخية إلى تمثيل رمزي للعمليات التي تحاط فيها الحياة الإنسانية بمعنى رمزي<sup>(١)</sup>، أو أشبه ما تكون بطوق نجاة الذات الكاتبة المستمدة من مرجعية الثقافة، الذي تقربه من المواجهة إلى حالة ماضوية انكفائية، لاسيما إذا ما عجزت هذه الروائية عن "التمادي في نقد الواقع أو تصويره خوفاً من الرقيب من جهة أو من الفشل الفني"<sup>(٢)</sup>، فتحرص حينها على الارتداد لتلك العوالم.

يتحقق ذلك في نماذج عدة كالروايات التي قدمتها الروائية مها محمد الفيصل حين اتخذت من أدب الرحلات بنية لرواية سفينة وأميرة الظلال، وفتحت في روايتها الثانية - توبة وسلي - باباً على القص بأجوائه الشعبية في ألف ليلة وليلة وغيرها، وهو تقليد متبع في نماذج هذا الخطاب يبلغ حد التماهي.

بناءً على ما سبق لا يمكننا التردد في قبول الأسئلة الملبسة التي يطرحها الخطاب المحايد بفرض تشكيكنا وتضليلنا، كسؤال ساردة سيدي وحدانه:

"ما الباب الذي انفتح بين جمو وألف ليلة وليلة وكتب أبيها، ثم قاد لسيدي وحدانه والبصري؟ هل هما واحد؟ هل مؤلف البصري هو نفسه ناظم حكاية جمو؟"<sup>(٣)</sup>، فسؤالها على هذه الشاكلة يحمل حجج مشروعيتها طالما شكل حضور الليالي العربية

(١) الوجود والزمان والسرد، مرجع سابق، ص ٢٠١.

(٢) ذاكرة التسعينيات، مرجع سابق، ص ٢١١.

(٣) سيدي وحدانه، ص ١٠٥.

كل هذه الكثافة في متن هذه الرواية حتى أن حسن الصائغ البصري جاء من كتاب الليالي ليكون أحد شخصياتها، ولكن بحيلة فنية مبتكرة بحق من قبل الكاتبة. تكمن هذه الحيلة في إخراج حسن من شقوق بالية في كتاب الليالي، شقوق صنعها تقادم الزمن على هذا الكتاب القصصي، فكان أن اتخذها حسن مخرجاً له ليدخل إلى رواية رجاء عالم أو بحسب وصفها<sup>(١)</sup>، أما السر من وراء توظيف هذه الشخصية فمكمنه إبلاغ رسالة جمو، أو لنقل حسب تأويلنا رسالة الأنثى التي استغلت على العقول، وباتت لغزاً يلزمه أصحاب الحل والعقد والنابغين، فصار لزاماً أن تلجأ الحكاية لحسن الصائغ البصري، الصائغ المليح الصنعة<sup>(٢)</sup> الذي يجود الجماد حتى ينطق ويستدعي أقدار بهرام المجوسي ليختطفه لصنعة الخيمياء المولدة للذهب<sup>(٣)</sup>، إذن هو قادر على تبليغ هذه الرسالة بما أوتي من صنعة وفن، وعلى اعتبار أنه القادر على فك لغز أنثى الحكاية، وإذا شئنا فك اللغز الأنثوي عامة!

يمعن الخطاب المحايد في الاستغراق في الحكايا والأساطير وغيرها حتى أنه يفيد كثيراً من تقنياتها فرواية توبة وسلي تتسم بـ "وجود بنية سردية تتكون من حكايات متعددة جاءت من أصل واحد، هي الحكاية الأم، والحكاية الأم بمثابة الرحم القادر على التناسل دائماً، وهي صبغة توليدية تترى فيها الحكايات متوالدة إحداها من الأخرى وخليق بكل حكاية تنسل من رحم الأم أن ترث عنها هذه الصفة فتكون قادرة على ولادة ذريتها من القصص"<sup>(٤)</sup>، وهل يمكننا إغفال مثل هذا

(١) تقول واصفة المشهد: "مهلاً، ها أنت تخرج لحكايتي يا حسن البصري من ضلع السحارة الشرقي: جئت من الليلة الواحدة والستين بعد السبعمائة من الألف ليلة وليلة، حضرت في أوراق مشقوقة من مجلد الليالي شقتها وطوتها أصابع جموع على حكايتك يا حسن الصائغ البصري" (انظر: سيدي وحدانه، ص ٧).

(٢) سيدي وحدانه، ص ٨ و ٩.

(٣) سامي عبد اللطيف الجمعان، حضور ألف ليلة وليلة في المسرح العربي، عمان- دار القوس، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٧١.



التكنيك عن مرجعيته الحاضرة بقوة في كتاب ألف ليلة وليلة<sup>٩</sup>.

والبعد الدلالي المكثف الذي تضيفه هذه التقنية على خطاب. كالمحايد مثلاً. تتبلور من انشغاله المباشر بفعل الكتابة وعنايته الفائقة بعوالمها ليصبح السرد مكمناً إبداعياً بحثاً ومستهدفاً لذاته لا يتوخى الكاتب من ورائه سوى تقديم المتعة والإدهاش لقارئه، فيستهض العوالم المجهولة والتخيلية الساكنة في مخياله الشعبي، وهو بعد قادر على تأكيد رغبة مثل هذا الخطاب تحقيق الحد الأدنى من الحيادية لأن مثل هذه الحالة لا تهتم بتضاريس الحياة بل "تهدف بالدرجة الأولى إلى تحقيق متعة الحكى والسرد بحيث تغري بقراءتها من البداية إلى النهاية في سياق التداخل بين الواقعي والأسطوري، والمألوف والغرائبي"<sup>(١)</sup>.

وإذا كنا قد عقدنا المقارنة في معرض حديثنا عن توجه الخطاب الدعوي بين موقفه من الآخر وموقف الخطاب المضاد يمكننا هنا إضافة موقف الخطاب المحايد منه لنضع بين يدي القارئ الكريم مقارنة واضحة المعالم في تحولات الخطاب في إحدى قضاياه الرئيسية، والخطاب المحايد حين يشير إلى الآخر لا يجنح. البتة. إلى تصنيفه، وإنما يفتح عليه بتلقائية تلمس ملامح غيبيته، وتحيله متماثلاً مع الأنا.

لا بأس في رؤية الخطاب المحايد وعلى رأسها معظم روايات الكاتبة رجاء عالم من بديهية الانفتاح الكلي على الآخر، وهو توجه يبرره الموقف الذي يتخذه الخطاب المحايد بصورة عامة كونه يركن إلى العالمي والمشارك في التجربة الإنسانية، ويؤكد "أن انفتاح الفعل الروائي في بعده الإنساني العام. نوع من انفتاح الذات على الآخر البعيد، وهو انفتاح حضاري وإنساني"<sup>(٢)</sup> بحث.

رواية موقد الطير تستحضر أبوية آدم للبشرية عبر شخصية أسمتها آدم،

(١) ذاكرة التسمينيات، مرجع سابق، ص ٢٧٤.

(٢) جدلية المتن والتشكيل، مرجع سابق، ص ١٣٧.

وتفترض غيرة هذا الأب من ولده الذي ولد من صلبه، فيقول: "ما هذا الذي ولد مني فيها لينفيني"<sup>(١)</sup>، وتجيب الأم عائشة أو هي رمز حواء قائلة: "ما هو إلا بضعة منك يا آدم عشقها في هيئة ابن، هو أنت، لا تترك للغيرة أن تتأكلك"<sup>(٢)</sup>.

سواء اختلفنا مع تلك المبررات أو اتفقنا معها ستبقى في منظورنا موقفاً اتخذته أنثى الخطاب الروائي الراهن من الآخر الغربي معلنة التسامح معه حتى وإن دفعت ثمناً باهضاً لهذا التسامح، فالآخر له شروطه الصارمة في تعامله معها، كوجوب احترام حضارته ومعتقداته وقبول ما قد لا يتقبله مجتمعها منه كالحرية الشخصية المفرطة على سبيل المثال ومن هذا تظهر أسباب إضافية تقف وراء إعادة المرأة السعودية النظر في الكثير من مسلماتها وواقعها الاجتماعي وسلوكياتها على النحو الذي رصدناه في الفصل الأول من هذا الباب، وهو الموقف الباعث إلى التساؤل عن النحو الذي جاء عليه الخطاب الدعوي في تصويره للآخر وموقفه منه!

ننتهي إلى أن الخطاب المحايد - بحسب تسمية الدراسة - وجد اهتماماً من النقاد في سياقات نقدية متباينة حتى وقفنا على قائمة طويلة من المصطلحات التي تصب في المجري ذاته، والذي نسميه - ببساطة شديدة - الخطاب المرتهن إلى السلم أو الزاهد في المواجهة، لذا عُرف بـ "خطاب التناهي المفتوح" أو خطاب اللاتماهي، وهو الذي يغير المجال بدلاً من أن يكون مجرد خطاب مضاد<sup>(٣)</sup> وهو يقبل أن يكون خطاب توجس وارتياح، وهو - أيضاً - اللامنتميا للاجتماعي، غير التصادمي، المنسجم، "بذريعة إفراغ الدلالات من دلالاتها الواقعية ليصبح الخطاب كما توحى به غير احتجاجي وغير تصادمي منسجم مع التكوين الكلي للرواية"<sup>(٤)</sup>.

(١) رجاء عالم، موقد الطير، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٢م، ص ٩٨.

(٢) موقد الطير، ص ٩٨.

(٣) الخطاب والنص، مرجع سابق، ص ٢٠٢.

(٤) رجوع البصر، مرجع سابق، ص ٤٤.



الحقيقة التي لا يمكن إنكار وجودها، هي أن كل توجه خطابي تلحق بوجوده عدد من التحديات التي قد يقصر بحيلة ومماحكاته عن تخطيها ونحسب أن الخطاب المحايد وإن تفنن في صنع هذه الحيل واجهه المقدس كتحدٍ كبير على اعتبار أن المقدس قيمة معيارية غير حيادية قيمة خاضعة لقانون وقيود، وهو ما أدخل هذا الخطاب تحديداً في وجهة نظرنا في حالة توتر مع فن الرواية، وحالة قلق مع مروي خطابها.

إن تجاوز المقدس والخطاب الروائي منشأ فعلي لحالة التوتر والقلق التي كثيراً ما تحققت في خطاب الروائية السعودية، فالحياد يمكن بلوغه في قضايا اجتماعية، أو محاور إنسانية عامة بيد أنه يستعصي حين يكون المقدس موضوعاً له ومرتكزاً لوجوده نظراً لقداسته وتنزهه وتعاليه على كل نسق، وحين يقترب الكاتب من المقدس ينكشف خطابه عن خذلان وضعف، فالخطاب الذي تقدمه سيدي وحدانه لا ينظر إليه على أنه حوار داخلي مع النسق، لأن النص بمنزلة ثورة على النسق، ولكنه ثورة لا تجد ولن تجد مكاناً لها في المجتمع بسبب المرجعية الإلهية للنسق المسيطر بعده نسقاً مقدساً<sup>(١)</sup>.

وقبل أن نغادر هذا التوجه سوف نشير إلى آلية ثانية مناقضة تماماً لاشتراطات الآلية السابقة ولكنها في ذات الوقت قادرة على بلوغ الحياد وتحقيقه، إنها رضوخ الكاتب للرقابة الأخلاقية الذاتية، وحرصه بدافع شخصي على أن يقدم خطاباً متسامحاً متفقاً مع محيطه.

هذه الآلية هي صنع رواية واقعية ذات بعد اجتماعي بحت ولكنه في الوقت نفسه يعف عن الصدام والمماحكة أو التمرد، هو كما يسمى الخطاب المتسامح، ونحن بدورنا نضعه تحت طائلة مظلة الخطاب المحايد وسوف نمثل له برواية كتبها رجاء عالم. الضليعة في الآلية الأولى بل والأشهر على الإطلاق في إنتاجها

(١) انظر: مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، "المقدس والخيال الروائي"، مرجع سابق، ص ٢٥.

- والرواية هي ستر، وفيها تقترب من المجتمع ولكنها بقيت خاضعة لرقابة ذاتية صارخة، نظراً لتوخيها رضا المجتمع الفاضل، فأدّى بها هذا إلى إنتاج خطاب يفوق الحيادية تسامحاً<sup>(١)</sup>.

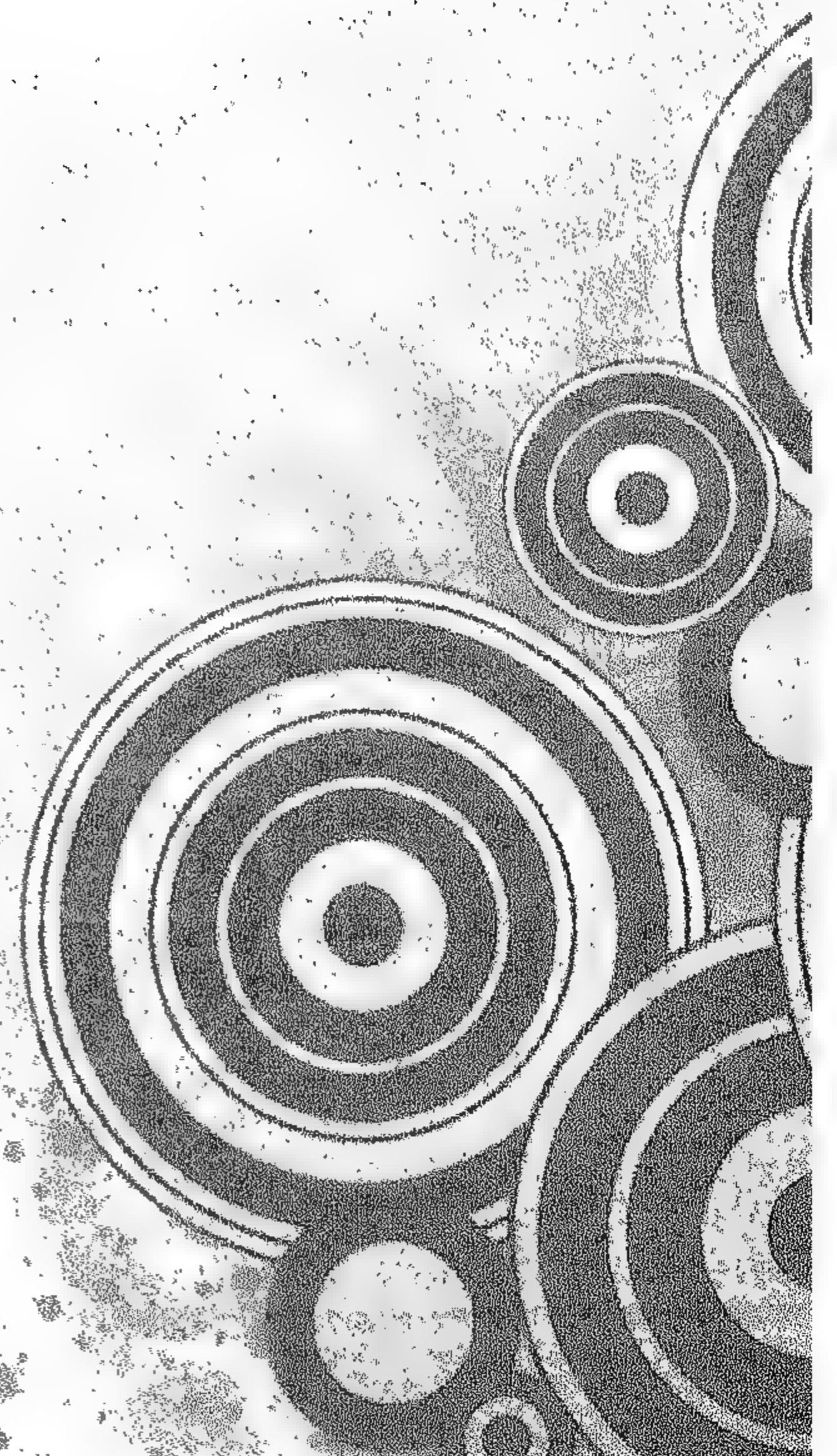
وختاماً يتوجب علينا أن لا نغادر هذا المبحث دون التأكيد على مسألة تداخل التوجهات الخطابية الروائية في منتج الرواية النسائية السعودية، بمعنى أخذها من بعضها البعض، فالخطاب الضد انغرست بذرته الأولى في المرحلة الأولى بينما تسامق واعتلى في المرحلة الثالثة، والخطاب المحايد أفصح عن وجوده في المرحلة الثانية، وظل مواصلاً الحضور دون تراجع أو تخاذل، أما الدعوي فحضر حضوراً مباغتاً في المرحلة الثالثة تحديداً ولدواعي خاصة سبق إيضاها، ولكأنه لحظة انفعالية أوجدتها المسببات لا القضية النسوية في بعدها الفلسفي، ثم أن الخطاب الراهن شهد رغبة أكيدة في استتباته منظومة مفاهيمية خاصة لما يهتم المرأة ويعنيها، فقلب معادلة الصمت والرضا إلى زعيق وصراخ وثرثرة، جاء ضمنها طرح تساؤلات محرجة للمجتمع، ومع هذا وذاك سيبقى سؤال الخطاب سؤالاً إستراتيجياً قائماً وقابلاً للطرح والإضافة عقب رحلة قاربت النصف قرن ويزيد، من أول رواية نسائية سعودية صدرت عام ١٩٥٨م، حتى آخرها صدوراً في عام ٢٠٠٩م.

(١) يرد في الرواية عبارة دالة على توجه الرواية بأسرها، يقول الشيخ لمريم بعد أن يصدر عليها حكماً بعدم الزواج إلا بوجود ولي أمرها: "الله يستر عليك لا تفتحي علينا باباً (انظر: ستر، ص ٢٥٢).





# الخاتمة







## الخاتمة

إن ما عقدنا عليه عزمنا في هذه الدراسة واجتهدنا في إجلائه والإبانة عنه هو: تحولات الخطاب الروائي متخذين من الرواية النسائية السعودية نموذجاً، منذ أن انطلقت عام ١٩٥٨م وهو عام صدور أول رواية نسائية سعودية حتى آخر رواية صدرت في عام ٢٠٠٩م وهو العام الذي اتخذته الدراسة نقطة نهاية لها.

سعت الدراسة عبر هذا المنتج المتنوع في مراحله الزمنية المختلفة إلى رصد نقاط التحول في خطابه، وهو هدف أساسي تطلب خطة محددة المعالم، كانت أولى خطواتها تقسيم هذا المنتج الروائي إلى عدة مراحل، ضمت كل مرحلة منها المنتج الروائي الخاص بفترتها الزمنية، والمقترح الذي تقدمت به الدراسة هو تقسيم المنتج إلى مراحل ثلاث:

المرحلة الأولى	مرحلة خطاب البدايات	من عام ١٩٥٨م حتى عام ١٩٧٩م
المرحلة الثانية	مرحلة خطاب البحث والتجاوز	من عام ١٩٨٠م حتى عام ٢٠٠٠م
المرحلة الثالثة	مرحلة الخطاب الراهن	من عام ٢٠٠١م حتى عام ٢٠٠٩م

فرض التقسيم المرحلي بنية خاصة للدراسة تقوم على جانبين أساسيين: الجانب النظري والجانب الإجرائي، فعني التمهيد بالجانب النظري، بهدف تحديد مفاهيم المصطلحات الأساسية المتعلقة بالدراسة وتم حصرها في: مصطلح الخطاب، ومصطلح الخطاب الأدبي، ومصطلح الخطاب الروائي، ومصطلح التحول وتحولات الخطاب.

أما الجانب الإجرائي فتوجه إلى رصد تحولات الخطاب الروائي النسائي السعودي عبر دراسة السمات والحيل والتوجهات لخطاب كل مرحلة من المراحل



الثلاث، وتطلب ذلك السير وفق خطة تشتمل على بابين وخاتمة وعدة ملاحق.

خُصص الباب الأول لدراسة خطاب المرحلتين الأولى والثانية كل على حده، بينما خُصص الباب الثالث لدراسة المرحلة الثالثة، وانتهينا من ذلك كله إلى ملحقين الأول: منتج الرواية النسائية السعودية في المراحل الثلاث وفي عام ٢٠١٠م، والثاني: إحصاءات نهائية لمنتج الرواية النسائية السعودية.

كما أن الدراسة توصلت إلى نتائج عامة ونتائج خاصة، هي على النحو التالي:

أولاً: نتائج عامة:

١. أسهم الخطاب الروائي اسهاماً كبيراً في مرحلته الأخيرة في ابلاغ صوت المرأة السعودية عبر بوابة الرواية ولفت لإبداعها الانظار.

٢. اتسم خطاب الرواية النسائية السعودية بالتوالد مما حقق له الاستمرارية والحضور كما وكيفاً.

٣. تأثر الخطاب الروائي النسائي السعودي - بصورة مباشرة - بمحيطه السياسي والاجتماعي والثقافي، وأنتج هذا التأثير شيئاً من التفاعل بين الخطاب الروائي وبين مستجدات وأحداث هذا المحيط، وأتضح أكثر بتشكله في سياقات مرحلية مختلفة، قدّمت كل مرحلة خطابها المعبر عن ظرف حياتي بعينه.

٤. مر الخطاب الروائي النسائي السعودي في رحلة حضوره وتأثيره الاجتماعيين بعلاقات متدرجة، بلغت أوج تأثيرها في المرحلة الأخيرة حيث قفز هذا الخطاب إلى أعلى درجات التلقي الاجتماعي وتحديداً من العام ٢٠٠٥م.

٥. أسهم تعليم المرأة السعودية وتثقيفها، في تنامي وعيها بذاتها كأنثى، وبمجتمعها من جانب، وانعكس هذا الوعي بشتى صورته على ما أنتجته الكاتبة السعودية من خطابات، ومجال الرواية كان واحداً من مجالاتها.

٦. سجّلت الروائية السعودية تصاعداً في منتجها الروائي، بوصفه حاملاً لخطاب الروائية السعودية، فبعد أن قدّمت المرحلة الأولى عشر روايات فقط، بلغ منتجها في المرحلة الثانية ما يقارب ستاً وأربعين رواية، وشهدت المرحلة الثالثة أضعاف هذا العدد، فتجاوز حاجز المائة وثلاث عشرة رواية أو يزيد، وهو تصاعد يبرز تنوع مقولات وتوجهات خطاب الروائية السعودية من جانب، كما يسهم في تحقيق التراكم والتكثيف لمقولات هذا الخطاب من جانب آخر.

٧. سجّلت المرحلة الثالثة من عمر الرواية النسائية السعودية تدافعاً كبيراً من قبل تجارب شابة لم يسبق لها التعاطي مع مجال الكتابة السردية بشتى صورها، كما سجّلت حرص هؤلاء الكاتبات على اتخاذ الرواية قناة لخطابهن مع ملاحظة أن متوسط أعمار كاتبات رواية الراهن يبدأ من خمسة وعشرين عاماً ويمثل الجيل المتولد في أوائل حرب الثمانينيات المعاصر لثورة الاتصالات، الشاهد على حربي الخليج العربي.

#### ثانياً: نتائج خاصة:

١. توصلت الدراسة إلى أن الخطاب الروائي النسائي السعودي تشكل في كتل مرحلية، لكل كتلة نماذجها المثلثة لها، والحاملة لسمات متشابهة تنتظم خطاب مرحلتها، وبضم هذه السمات إلى سمات المراحل الأخرى تتعاضد فيما بينها لتبني تشكيلة خطابية أوسع، تمنح الخطاب الروائي النسائي السعودي ملامحاً وشخصية تخصه دون غيره، خطاب روائي بنى ملامحه من تلك السمات المتصاعدة تدريجياً كالوعي بالذات الأنثوية، والوعي بفن الرواية، والوعي بدور الكتابة، والوعي بالخطاب النسوي، فجاءت على النحو الآتي:



المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة
<ul style="list-style-type: none"> <li>• الأصداء الشفاهية.</li> <li>• الأصداء الرومانسية.</li> <li>• قصور الوعي ببنية الرواية.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• توطين الخطاب</li> <li>• الروائي النسائي السعودي.</li> <li>• تسريد الواقع.</li> <li>• خلق البحث ورغبة التجاوز.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• الإلحاح على سؤال الكتابة.</li> <li>• تنامي الوعي بعناصر الرواية وفاعليتها في تشكيل خطاب الرواية.</li> <li>• نزوع الخطاب إلى توسيع نطاق مشاركته.</li> <li>• التكنولوجيا والخطاب الروائي.</li> <li>• جماهيرية الخطاب الروائي.</li> </ul>

٢. بتعدد وعي الروائية السعودية بفن الرواية وبدور خطابها، ومدى قدرته على التأثير والإقناع، تنوع خطاب الروائية السعودية في شأن التوجهات الأساسية، فعبّرت كل مرحلة عما يشغلها، وتنوع كهذا أوجد مؤشراً بأن ثمة تحول طال المقولات الأساسية لهذا الخطاب، فجعل لكل مرحلة من مراحل الثلاث توجهاتها الخطابية العريضة، على نحو ما يوضحه الجدول التالي:

المرحلة	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة
أبرز توجهات خطاب الرواية السعودية في المراحل الثلاث	<ul style="list-style-type: none"> <li>١. الخطاب العاطفي.</li> <li>٢. الخطاب السجالي.</li> <li>٣. الخطاب التوجيهي المباشر.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>١. الخطاب النسوي.</li> <li>٢. الخطاب التجريبي.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>١. خطاب المنظومة المفاهيمية الخاصة.</li> <li>٢. الخطاب المضاد.</li> <li>٣. الخطاب المتمرد.</li> <li>٤. الخطاب المناوئ.</li> <li>٥. الخطاب المحايد.</li> </ul>

٣. حقق الخطاب الروائي النسائي السعودي تحولاً ملموساً في قدرته على ابتكار الحيل السردية، بغية تمرير مقولاته إلا أن النتيجة اللافتة في هذا هي قدرة هذا الخطاب على اختيار، واستثمار الحيل الأكثر تناسباً مع ظرفه الاجتماعي، لتغيب الحيلة السردية بمفهومها المبتكر عن خطاب البدايات، بينما تحضر حيل لم تخرج عن مستوى التوظيف الاعتيادي، أو

المتداول في السياق الثقافي من حوله، بالإضافة إلى ندرة واضحة في هذه الحيل، وإن وجدت فقد وظفت توظيفاً باهتاً، وهذا كله عائد - في زعمنا - إلى بكاره التجربة الكتابية، فضلاً عن استتساخ التجربة الذكورية المهيمنة بيد أن المراحل الأخرى أحدثت farkاً في شأن الحيل السردية فابتكرت ونوعت وأثرت على نحو ما تبينه المقارنة التالية بين حيل المراحل الثلاث:

المراحل	المرحلة الأولى	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة
الحيل السردية التي استثمرها الخطاب لتمرير مقولاته في المراحل الثلاث	١. إقصاء الرجل وتحييده. ٢. تغييب المكان المحلي واستحضار البديل. ٣. الرهان على المستقبل. ٤. استثمار ما توفر من تقنيات الرواية التقليدية.	١. مراوغة الخطاب وتمويهه ٢. أسطورة الواقع وتغريبه.	١. حيلة الكتابة/ الكتابة الروائية. ٢. حيلة الجسد الأنثوي. ٣. حيلة الهوية المحلية. ٤. حيلة الأسماء المرجعية.

٤. أبان الخطاب الروائي النسائي السعودي في رحلة تشكله عن تدرج واضح الملامح في مواجهة مجتمعه، إما بالاقتراب من القضايا المصيرية لهذا المجتمع، أو بالتماس مع قضايا المرأة الخاصة، ففي الوقت الذي سجلت فيه المرحلة الأولى هروباً من المواجهة بانتفاء خطابها الروائي إلى أماكن بديلة، عاد خطاب المرحلة الثانية أدراجه إلى هذا المجتمع ولامس قضايا ومشكلاته ولكن بشيء من المداينة، حيث ارتدى الخطاب أقنعة عدة كالتمويه والمراوغة والأسطورة والتغريب، بينما خلع الخطاب الروائي الراهن هذه الأقنعة ليكشف عن وجهه الحقيقي ليقترّب من واقع مجتمعه، ويلتحم معه التزاماً شديداً ومباشراً طارحاً رأيه في قضايا بلا موارد أو مداينة.

٥. اشتملت مسيرة المواجهة بين الخطاب الروائي النسائي السعودي ومجتمعه على تحولات عدة، فبينما جاء خطاب المرحلة الثانية حذراً ومداينة في مواجهته تلك، سجل الخطاب الروائي الراهن جرأة غير مسبقة وبث تحدياته العلنية، كتجديده للخطاب المحافظ وجرأة كتلك لم تكن حاضرة



في مراحل الخطاب الروائي النسائي السعودي السابقة البتة، لذا فهي بمثابة التحول في خطاب الروائية السعودية، خصوصاً لما اتسمت به هذه المرأة من تهور وعنف، ولما تضمنها من رغبة في التشفي، واندفاع كبير لاستفزاز المجتمع بطرح أسئلته المقلقة ليعلن الخطاب الروائي الراهن عن خطاب يتماس مع أشد الموضوعات قداسة، وأكثر المسلمات والقيم والتقاليد الاجتماعية حساسية، وازداد هذا الخطاب تحولاً في زعمنا. حين ولج إلى المناطق الأشد حساسية: كمسائل الشذوذ الجنسي أو مسائل التعددية المذهبية والطائفية والقبائلية والعرقية.

٦. من أكثر التحولات وضوحاً جعل الخطاب الروائي قناة موصلة لخطاب الجسد الأنثوي وهو ما شهدته المرحلة الثالثة حين كثفت من حضور خطاب الجسد عامة وجسد الأنثى خاصة، وعلى شتى الأصعدة كالإعلان لحقوقه، والدفاع عن رغباته والمطالبة بحريته، كل هذا وسط تمرد صارخ يخالف بممارساته الشاذة الأعراف والتعاليم الدينية والاجتماعية، ومسار التحول في قضية الجسد الأنثوي اغفاله في المرحلة الأولى، وتكفل المرحلة الثانية بطرحه على استحياء، وتكثيف حضوره في المرحلة الثالثة إلى حد أن تحول إلى مكون من مكونات الخطاب الروائي الراهن الأساسية.

٧. أظهر الخطاب الروائي النسائي السعودي تحولاً في رؤيته لثنائية الذكورة والأنوثة، وهو تحول بين وواضح لاسيما في المرحلة الثالثة، فمن سعي حثيث إلى إقصاء الرجل وتهميشه، أو لنقل الهرب من طرح قضيته إلى مرحلة تقصّدت مواجهة الرجل وتحديه بشكل سافر ومباشر، ففضحت ممارساته، وقزّمت أدواره، وتجاوزت سلطته، فتبنّت موقفاً شبه موحد للروائيات السعوديات منه، ليعطي هذا كله نتيجة عكسية مفادها أن الخطاب الروائي النسائي السعودي يتكأ على قضية الرجل في تحفيز شكواه وثورته، ويجعل من علاقة المرأة بالرجل مثيراً لخطاب روائي متمرد.

٨. أظهر الخطاب الروائي النسائي السعودي تحولاً في توظيفه للعديد من المرجعيات كالمرجعية التراثية والأسطورية والشعرية والتكنولوجية، وهو ما

نعتبره نمواً في وعي الكاتبة السعودية بكيفية توظيف هذه المرجعيات، كقناة من قنوات خطابها فعلى سبيل التمثيل شهدنا ذلك التحول الذي أحدثته الروائية السعودية في المرحلتين الثانية والثالثة في شأن توظيف الإيقونات التراثية، بعد أن ألفنا خطاباً خاضعاً لسطوتها منجرافاً. دون وعي منه. لتقنياتها وخصائصها في المرحلة الأولى، فبادرت مع بزوغ مرحلتها الثانية لتجعل من حضور التراث - بشتى صورته وأصنافه - أداة من أدواتها، وملكاً لوعيتها، لتوظفه عن قصد ودراية وتستثمره بهدف، وتشهد على هذا تجربة الروائية رجاء عالم، ومثله توظيف الأسطورة والتاريخ كما في روايات مها محمد الفيصل، أو توظيف التكنولوجيا كما في رواية بنات الرياض.

٩. لم يخل خطاب الرواية النسائية السعودية من تحول في إمكانية طرحه لمشاريع روائية خاصة، تكفلت بعض كاتباته بالإعلان عنها، ونعني بالتحديد بوادر المشاريع الروائية المنطوية على رؤية معينة من قبل الكاتبة لمنتجها الروائي، رؤية تنتظمها استراتيجيات واضحة المعالم وآليات محددة ومقولات تصب في إطار رؤيوي معني لذاته، ومن هذه المشاريع الروائية المشروع الروائي الذي قدّمته وما تزال الروائية السعودية رجاء عالم، وأيضاً المشروع الذي بدأنا نلاحظ بوادره لدى الروائية السعودية أميمة الخميس باعتناء خطابها الروائي في عمليتين روائيتين صدرتا على التوالي بسيرة المكان المحلي، أو ما تلمسناه في روايتي مها محمد الفيصل حيث التمرّكز حول حياض التاريخ والأسطورة.

١٠. استثمر الخطاب في مرحلته الأخيرة عتبات النص الروائي. كعتبة العنوان. مسوقاً لتوجهاته بتضمينه أسماء المدن السعودية كبنات الرياض وبنات من الرياض، وسعوديات، وقد انساق وراء هذا التوجه الكتاب السعوديين أيضاً، فعنونوا رواياتهم بأسماء المدن السعودية المعروفة، مثل تبوك، والقصيم، وبريدة والدوادمي والأحساء وجدة وغيرها، ونعدّ هذه الخاصية تحولاً في



آلية تعاطي الخطاب الروائي مع مجتمعه قيّاساً على الظهور الخجول لتلك الظاهرة في المراحل السابقة، فلا أكثر من رواية درة من الأحساء على طول فترة المرحلتين السابقتين، بيد أن عناوين كثيرة قدّمها الخطاب الروائي الراهن تتجه إلى استعارة أسماء مدن وقرى ومحافظات ومناطق المملكة عنواناً.

١١. أبدى الخطاب الروائي في الرواية النسائية السعودية في مرحلتيه الأخيرتين رغبة كبيرة في التداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والمسرحية والسير الشعبية، كما أظهر انفتاحاً في تناسلاته مع العديد من الأحداث التاريخية، وبعض القصص والأمثال والطقوس الشعبية أو القصائد الشعرية أو القصص الدينية.. إلخ.

١٢. لم يكن تمرد الخطاب الروائي النسائي السعودي طارئاً أو مفاجئاً بل جاء متدرجاً في حضوره وتأثيره، فقد شهدت المرحلة الأولى مثل هذا التمرد المنبثق من المرحلة الرومانسية تحديداً، فتبنت بعض الكاتبات خطاب الأنثى البرجوازية المتمردة على القوانين والعادات والتقاليد، ولكنه تمرد موارب متردد متحفظ خجول، كالنموذج المتمرد الذي تبنته رواية غدا سيكون الخميس لـ هدى الرشيد أو تلك النماذج المتمردة التي اشتملت عليها روايات سميرة خاشقجي، ولتأتي المرحلة الثانية مسجلة تراجعاً ملحوظاً في خطاب التمرد على عكس المرحلة الثالثة التي أعلنت وبوضوح شديد عن توجه خطابي متمرد وعنيف في الآن نفسه.

١٣. انتظمت حالة التمرد في خطاب الرواية النسائية سمة واحدة في كل المراحل وإن اختلفت درجة ظهورها، وهي أن الروائيات السعوديات وعين خطورة مقارنة الخطاب المحافظ لذا وضعن بعض المبررات لذلك التمرد.

١٤. الخطاب الروائي الراهن في الرواية النسائية السعودية خطاب محقق لمفهوم (السؤالية)، الراغبة في قول كل شيء وأي شيء، حتى جنح إلى طرح كل

القضايا التي تحيط به، فاستحال في الكثير من نماذجه ثثرة، تفوق في جدليتها الغاية النفعية للكتابة، وفي ذلك إشارة ناصعة للوضوح لشكل من أشكال التحول في هذا الخطاب أحدثته حالة التمرد والعصيان ورغبة البوح، ثم - وهو تحول أيضاً - تمحور الكاتبة السعودية حول ذاتها وحضور أناها لتتحول الرواية إلى أدب اعترافات عصبه التداعي والاستذكار، واستدعاء التجارب الخاصة وتفعيلها كتابياً.

١٥. لم يأت خطاب الحساسية الأنثوية ثابتاً في مراحل الرواية النسائية السعودية بل اختلفت درجة ذلك الاتصال بين خطابها النسوي بالقضايا وثيقة الصلة بذاتها كأنثى وبوجودها كفرد اجتماعي، وتزعم الدراسة إلى أن المرحلة الثانية سجلت بوادر الخطاب النسوي الذي تغلب عليه صفة النسوية، وتنامى في المرحلة الثالثة بصورة أشد وضوحاً في الرواية النسائية السعودية، وقد تجسد في إطار مطالبة الروائيات بالمساواة التامة في الحقوق والواجبات بين الأنوثة والذكورة وآليته ارتفاع صوت الخطاب النسوي، والمجاهرة بتلك الحقوق ليسجل شكلاً من أشكال تحولات الخطاب.

١٦. لم يكتف خطاب الرواية النسائية السعودية - وبالتحديد في المرحلة الثالثة - بالتوجه إلى القارئ كمتلقٍ اعتيادي للنص المكتوب، بل وضع هذا القارئ كواحد من استراتيجياته وجذبه بآليات ترويجية مقصودة لذاتها، ليحفزه على الاستجابة السريعة لتلقيه، حتى أن القارئ صار واحداً من مكونات رواج هذا الخطاب وتشكيل ملامحه.

### ثالثاً: ملاحظات وتوصيات:

من هذا كله يضع الباحث ملاحظاته وتوصياته النهائية الخاصة بخطاب الرواية النسائية السعودية:

١. ما يزال الكم الروائي مهيمناً على المنتج الروائي في مقابل قصور متفاوت في الوعي النقدي بفن الرواية، ولقد أسهم المنتج الروائي المتواصل في الكشف



عن مدى القصور الذي يكتنف بعض الروائيات في فهمهن لبديهيّات الجنس الروائي.

٢. افتقد الخطاب الروائي النسائي السعودي - رغم ما قدّمه من مقولات جريئة ومتجاوزة - للرؤية الفلسفية العميقة، فقد شهدت المرحلة الأخيرة من المراحل الثلاث جرأة في طرح أسئلة مصيرية وواقعية بيد أنها لم تعمق النظر فيها، حتى أن أسئلتها لم تتجاوز حالة الجرأة فحسب، ولم تنتف عن منتجها ردود الأفعال السريعة التي غلفت خطابه.

٣. بدا ثابتاً - في خطاب الروائية السعودية - صعوبة خروجها ككاتبة - حالياً على أقل تقدير - من خصوصية جنسها، فهي ما تزال أسيرة ما تمليه عليها تلك الطبيعة الأنثوية المهيمنة وخاصة في مستوى مقولات الخطاب، لذا لنا أن نشير إلى استمرارية متوقعة لموجة إنتاجية متسارعة تدفع بخطاب روائي أشد جرأة وبوح ومتفاوت في مستوى الوعي النقدي بالرواية.

٤. برغم هذه التجربة السابقة على بعض تجارب الروائيات العرب ما يزال نقف حيال خطاب قابل للتشكل، ومنفتح على التحولات سلباً أو إيجاباً، بل نعتقد باستعداده لقبول تحولات متوقعة على مستوى الكم والكيف والتوجهات.

٥. لوحظ أن خطاب الروائية النسائية السعودية غير قادر - في راهنه - على رسم ملامح خصوصيته المميزة لوجوده كونه ما يزال رهناً لخصوصية مهيمنة، هي خصوصية مجتمعة السعودي القائمة على المحافظة.

٦. نوّكد بأن السمات والحيل والتوجهات التي خصّت الدراسة بها كل مرحلة لا تعني عدم توفرها بشكل أو بآخر في المراحل الأخرى، إلا أن ذكرها في مرحلة دون أخرى يعود لتضخم حضورها في خطاب مرحلة دون غيرها.

٧. لاحظنا ثباتاً ملموساً في موقف الكاتبة الروائية السعودية من بعض

الموضوعات أو بعض القضايا، حيث ما تزال قضية الحب إشكالية جدلية في موقف هذا الخطاب منها، فهي في كل المراحل خاضعة للتجريب تعريفاً وممارسة وفهماً، لذا نجد أن قضايا الحب والحرية والحجاب وغيرها قد حظيت بسلسلة من التعريفات لا حصر لها، اشتركت في إنتاجها المراحل الثلاث مجتمعة، وقس على ذلك الموقف الثابت لهذا الخطاب من هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أو من الجنس أو من فضاءات المدن الغربية التي نظر إليها بوصفها معادلاً لحرية المرأة في شتى المراحل.

٨. بتتبعنا لمنتج الرواية السعودية النسائية خلال العام ٢٠١٠م سجلنا صدور اثنتين وعشرين رواية نسائية، وهو ما يشي بمنتج روائي مستمر في تدفقه، لاسيما أن بعض الأصوات الروائية واصلت الكتابة كبدرية البشر التي أصدرت في أوائل ٢٠١٠م روايتها الثانية (الأرجوحة)، ورجاء عالم التي أصدرت رواية بعنوان (طوق الحمامة)، وبشائر محمد التي أصدرت (مغتربات الافلاج)، وأميرة المضحى في رواية (أنثى مضخخة)، ووفاء العمير في رواية (قلب وردة)، وهديل محمد في رواية (مت فيك)، ونوره الغانم في رواية (أقدام وعقبات)، ونادية ظافر الشهري في رواية (ضحايا الحب)، ومنيرة السبيعي في رواية (ظلال الواد)، وزينب حفني في رواية (وسادة لحبك)، وابتسام عريفي في (نواح الصمت)، وأمانى موسى السليمي في (نيلوفر الماضي الرهيب).

أيضاً لم تغب ظاهرة ظهور الأصوات الروائية النسائية الجديدة في المشهد الروائي السعودي مثل: لمياء بنت ماجد (أبناء ودماء)، وربى المقيد (عين على المخيم)، وسلمى الحقول (ظل قميص أبيض)، وعبير المعداوي (أحضان الشوك)، وأثير عبدالله (أحببتك أكثر مما ينبغي)، وسهام مرضي (مع سبق الإصرار والترصد)، نهلة الثقفي (همس المجهول)، سناء القحطاني (أشقر في كلية البنات)، وإيمان هادي (سماء ثامنة تلفظني)، والعنود بونهيبة (عناق الأوراق) وأخريات.





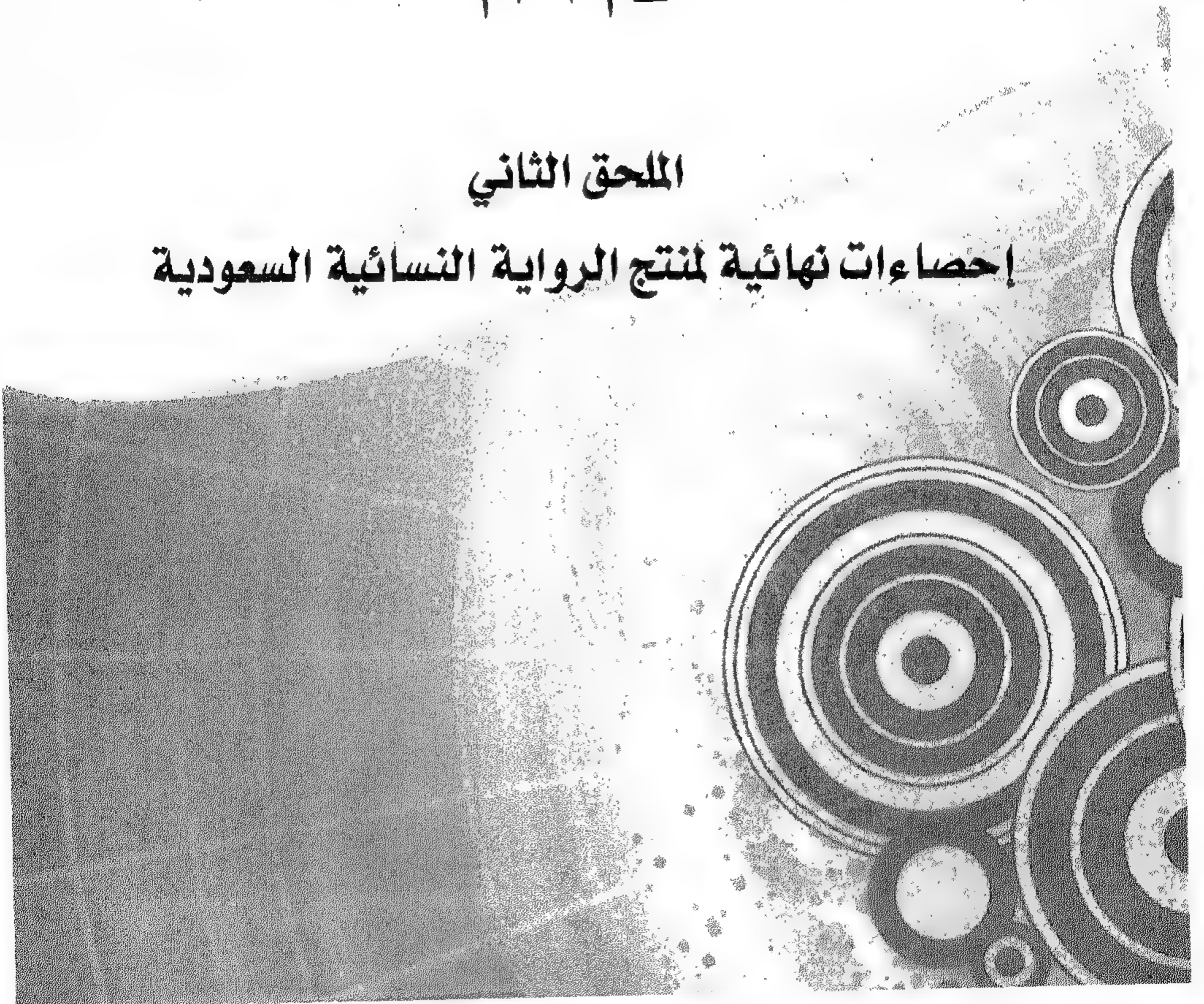
# ملاحق البحث

## الملحق الأول

منتج الرواية النسائية السعودية في المراحل الثلاث، وفي  
عام ٢٠١٠م

## الملحق الثاني

إحصاءات نهائية لمنتج الرواية النسائية السعودية







.الملق الأول

منتج الرواية النسائية السعودية







## أ - روايات المرحلة الأولى (من ١٩٥٨ حتى ١٩٧٩ ميلادية)

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
١	١٩٥٨م	ودعت آمالي	سميرة بنت الجزيرة	منشورات زهير بعلبكي (بيروت)
٢	١٩٦١م	ذكريات دامة	سميرة بنت الجزيرة	منشورات زهير بعلبكي (بيروت)
٣	١٩٦٣م	بريق عينيك	سميرة بنت الجزيرة	منشورات زهير بعلبكي (بيروت)
٤	١٩٦٥م	وراء الضباب	سميرة بنت الجزيرة	منشورات زهير بعلبكي (بيروت)
٥	١٩٧٢م	البراءة المفقودة	هند صالح باغفار	مطابع المصري (بيروت)
٦	١٩٧٣م	قطرات من الدموع	سميرة بنت الجزيرة	منشورات زهير بعلبكي (جدة)
٧		صحوة الآلام	نزيهة عبدالعزيز كتبي	دار الأصفهاني للطباعة (جدة)
٨		مأتم الورد	سميرة بنت الجزيرة	منشورات زهير بعلبكي (بيروت)
٩	١٩٧٦م	غدا سيكون الخميس	هدى الرشيد	روز اليوسف (القاهرة)
١٠	١٩٧٩م	بسمة من بحيرات الدموع	عائشة أحمد زاهر	النادي الأدبي (جدة)



## ب - روايات المرحلة الثانية (من ١٩٨٠ حتى ٢٠٠٠ ميلادية)

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
١	١٩٨٠م	غدا أنسى	أمل محمد شطا	تهامة. جدة
٢		عبث	هدى الرشيد	روز اليوسف. القاهرة
٣		صراع عقلي وعاطفتي	سلوى عبدالعزيز دمنهوري	دار الخشرمي. جدة
٤	١٩٨٣م	تلال من رمال	سميرة بنت الجزيرة	زهير بعلبكي. بيروت
٥	١٩٨٦م	أضياع والنور يبهر	صفية أحمد بغدادي	مطابع السحر. جدة
٦		عقوا يا آدم	صفية عنبر	دار مصر للطباعة القاهرة
٧	١٩٨٧م	درة من الأحساء	بهية بوسبيت	مطابع مؤسسة الجزيرة الرياض
٨		ذكريات امرأة	عهد محمد عناني	مطابع دار البلاد. جدة
٩		أربعة صفر	رجاء عالم	النادي الأدبي. جدة
١٠		رباط الولايا	هند باغفار	مطابع دار البلاد. جدة
١١	١٩٨٨م	وهج من بين رماد السنين	صفية عبد الحميد عنبر	الدار العربية للموسوعات بيروت
١٢	١٩٨٩م	لاعاش قلبي	أمل شطا	شركة المدينة المنورة جدة
١٣		الرحمة يا آباء	عهد محمد عناني	دار المطبوعات الحديثة
١٤	١٩٩٠م	ومات خوفي	ظافرة المسلول	النخيل. الرياض
١٥		صراع عقلي وعاطفتي	سلوى دمنهوري	الخشرمي. جدة
١٦	١٩٩٤م	اللغة	سلوى دمنهوري	مطابع الصف. مكة
١٧	١٩٩٥م	طريق الحرير	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
١٨		جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد	صفية عنبر	الأهرام. القاهرة
١٩		عندما يحلم الراعي	نجيبة السيد علي ومنصور آل سيف	الصفوة. بيروت
٢٠		افتقدتك يوم أحببتك	صفية عنبر	مطابع الأهرام القاهرة

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
٢١	١٩٩٦م	امراة على فوهة بركان	بهية بوسبيت	عالم الكتب - الرياض
٢٢		حنان	زهرة إبراهيم البرناوي	مطابع البركاتي مكة المكرمة
٢٣		سري في أعماقي	بهية بوسبيت	دار الصميعة - الرياض
٢٤	١٩٩٧م	مسرى يا رقيب (سيرة مسرى جواهر بنت العابد النارية)	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
٢٥		دموع مسلحة	نجيبة السيد علي ومنصور آل سيف	الصفوة - بيروت
٢٦		آدم يا سيدي	أمل شطا	شركة المدينة المنورة جدة
٢٧		سيدي وحدانه	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
٢٨	١٩٩٨م ١٩٩٩م	الرقص على الدفوف	زينب حفني	سجل العرب - القاهرة
٢٩		صالح النجدي وزهراء الجنوبية	فاطمة عبد الله عبد الخالق (فاطمة بنت السراة)	المؤلفة - جدة
٣٠		الرجاء التزام الوقار	فاطمة عبد الله عبد الخالق (فاطمة بنت السراة)	المؤلفة - جدة
٣١		سته أقدام صغيرة	فاطمة عبد الله عبد الخالق (فاطمة بنت السراة)	المؤلفة - جدة
٣٢		للقلب وجوه أخرى	نداء أبو علي	دار بحار العرب - جدة
٣٣		ومرت الأيام	نداء أبو علي	التوفيق - جدة
٣٤		أنثى فوق أشعة الغربة	نورة محمد المحيميد	دار الجديد - بيروت
٣٥		حكاية عفاف والدكتور صالح	بهية بوسبيت	عالم الكتب - الرياض
٣٦		أنت حبيبي.. لن نفترق معا إلى الأبد	صفية عنبر	دار الراوي - الدمام
٣٧		عيون على السماء	قماشة العليان	النادي الأدبي - أبها
٣٨		الفردوس اليباب	ليلي الجهني	دائرة الثقافة والإعلام الشارقة



م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
٣٩	٢٠٠٠م	حُبِّي	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
٤٠		أنثى العنكبوت	قماشة العليان	رشاد برس - بيروت
٤١		بكاء تحت المطر	قماشة العليان	رشاد برس - بيروت
٤٢		بيت من زجاج	قماشة العليان	رشاد بيرس - بيروت
٤٣		تحت الجذوع	نجيبة السيد علي ومنصور آل سيف	الصفوة - بيروت
٤٥		الشياطين تسكن الأعشاش (جزءان)	مهرة العصيمي	حوران - دمشق
٤٦		خطوات نحو الشمس	فاطمة عبد الله عبد الخالق (فاطمة بنت السراة)	المؤلفة - جدة

## ج روايات المرحلة الثالثة (من ٢٠٠١ ميلادية حتى ٢٠٠٩م)

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
١	٢٠٠١م	خاتم	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
٢		باسمة بين الدموع	صفية عبد الحميد عنبر	د.ن. الدمام
٣		غرام	وفاء داوود	المؤلفة - جدة
٤	٢٠٠٢م	موقد الطير	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
٥		وجهة البوصلة	نورة الغامدي	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
٦		المصير	ليندا محمد الوابل	د.ن. د.ن.
٧	٢٠٠٣م	بعد المطر دائما هناك رائحة	فاطمة عبد الله عبد الخالق (فاطمة بنت السراة)	مؤسسة الانتشار العربي بيروت
٨		عندما ينطق الصمت	حنان مصطفى كتوعة	المؤلفة - جدة
٩		يفرون من رفوف المكتبة	سعاد فهد السعيد	مكتبة الآداب - القاهرة
١٠		توبة وسلي	مها محمد الفيصل	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
١١		سفينة وأميرة الظلال	مها محمد الفيصل	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
١٢		مزامير من ورق	نداء أبو علي	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
١٣	٢٠٠٤م	الانتحار المأجور	آلاء الهذلول	دار الساقى - بيروت
١٤		حب في سجن الكرامة	المهاجرة	الدار المصرية السعودية القاهرة
١٥		روحها الموشومة به	أمل الفاران	دائرة الثقافة والإعلام الشارقة
١٦		أجنحة مغتربة	خلود السيوطي	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
١٧		مدائن الرماد	بدرية العبد الرحمن	مكتبة العبيكان - الرياض
١٨		لم أعد أبكي	زينب حفني	دار الساقى - بيروت
١٩	٢٠٠٥م	غير وغير	هاجر المكي	المركز الثقافي العربي بيروت
٢٠		بنات الرياض	رجاء الصانع	دار الساقى - بيروت
٢١		الآخرون	صبا الحرز	دار الساقى - بيروت
٢٢		القران المقدس	طيف الحلاج	دار ليلي - المنامة
٢٣		وغابت شمس الحب	أميرة المضحي	دار الكفاح - الدمام
٢٤		ذاكرة بلا أشباح	حسنة بنت عبد الله القرني	دار المفردات - الرياض
٢٥		ستر	رجاء عالم	المركز الثقافي العربي بيروت
٢٦		التحديات	عالية الشامان	النادي الأدبي - تبوك



## خطاب الرواية النسائية السعودية وتحولاته

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
٢٧		عيون قذرة	قماشة العليان	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
٢٨		مدينة اليسر	هند باغفار	المؤلفة - جدة
٢٩		ثمن عمري	صفية عنبر	المؤلفة - الدمام
٣٠		خبايا القدر	ليابة أبو صالح	وهج الحياة للإعلام الرياض
٣١		قادمة من نيويورك	ليلى أحمد عناني	المؤلفة - جدة
٣٢	٢٠٠٦م	إلى أين	ابتسام عريفي	دار الكفاح - الدمام
٣٣		وعد	ابتسام عريفي	دار الكفاح - الدمام
٣٤		دموع مع القدر	افتخار آل دهنيم	أطياف - القطيف
٣٥		رجل من الزمن الآخر	أمل شطا	المؤلفة - جدة
٣٦		البحريات	أميمة الخميس	دار المدى - دمشق
٣٧		هند والعسكر	بدرية البشر	دار الآداب - بيروت
٣٨		ملاح	زينب حفني	دار الساقى - بيروت
٣٩		المرآة المنعكسة	سارة الزامل	المؤلفة - الرياض
٤٠		سعوديات	سارة العليوي	فردايس - البحرين
٤١		صمت يكتبه الغياب	سعاد جابر	الدار المصرية السعودية القاهرة
٤٢		شهاب مزق رداء الليل	سناء سعيد	دار الكفاح - الدمام
٤٣		دمعة على خد الزمن	نوره حمد الغانم	المؤلفة - الرياض
٤٤		بنات من الرياض	فايزة إبراهيم	مطابع الحميضى - الرياض
٤٥		بكاء الرجال	لطيفة الزهير	المؤلفة - الرياض
٤٦		شمس في حياتي	ليندا محمد الوابل	المؤلفة - الرياض
٤٧		الضياع	مريم الحسن	دار الكفاح - الدمام
٤٨		وضاء	مها باعشن	مكتبة صادر - بيروت
٤٩		للحزن بقية وأشياء أخرى	مهرة العصيمي	شركة المدينة المنورة - جدة
٥٠		بين مطارين	نبيلة محجوب	الدار المصرية السعودية القاهرة
٥١		هروب الزعيم	نبيلة محجوب	دار قباء الحديثة - القاهرة
٥٢		محور الشر	نبيلة محجوب	الدار المصرية السعودية القاهرة
٥٣		بقايا امرأة	نجاة الشيخ	دار الكفاح - الدمام
٥٤		النهر الثالث	نسرین غندور	الأهرام - القاهرة
٥٥		الأوبة	وردة عبد الملك	دار الساقى - بيروت
٥٦		في حدة الأشواك	وفاء العمير	دار المفردات - الرياض
٥٧		دموع مسلحة	نجيبة السيد علي ومنصور آل سيف	دار الصفوة - بيروت
٥٨		البحث عن الجذور	مؤمنة أبو صالح	مكتبة العبيكان - الرياض

## خطاب الرواية النسائية السعودية وتحولاته

م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
٥٩	٢٠٠٧ م	الرقص على الجراح	أمل حسين المطير	المؤلفة - القاهرة
٦٠		الملعونة	أميرة المضحى	دار الكفاح - الدمام
٦١		دماء متناثرة	بتول مصطفى	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
٦٢		ثمن الشوكولاتة	بشاير محمد	فراديس - البحرين
٦٣		خفايا الزمن	بهية بوسبيت	دار عالم الكتب - الرياض
٦٤		أحببت ولم أر حبيبي	ريم محمد	دار الكفاح - الدمام
٦٥		جاهلية	ليلي الجهني	دار الآداب - بيروت
٦٦		سقر	عائشة الحشر	الدار العربية للعلوم بيروت
٦٧		بعت الجسد	فكتوريا الحكيم	دار الفارابي - بيروت
٦٨		وأشرق الأيام	مريم الحسن	دار الكفاح - الدمام
٦٩		بيت الطاعة	منيرة السبيعي	الدار العربية للعلوم - بيروت
٧٠		حتى لا يضيع الحجاب	المهاجرة	دار الكفاح - الدمام
٧١		شرعك اللهم ولا اعتراض	المهاجرة	دار الكفاح - الدمام
٧٢		كتاب المتعبين	مي خالد العتيبي	دائرة الثقافة والإعلام الشارقة
٧٣		شقراء يا حلم تحطم	ليندا محمد الوابل	دار الزهراء - الرياض
٧٤		عاشق في مكة	نجيبة السيد علي ومنصور آل سيف	دار الصفوة - بيروت
٧٥		فتاة القرن	هتون باعظيم	دار المفردات - الرياض
٧٦		المرأة الجسد اللصيق وقت الضيق تجربة العمل والفساد	هدى العلي	أمان: المركز العربي للمصادر والمعلومات عمان
٧٧		حكاية العالم الآخر	جنة كمال عبدالقادر	الشفق - بيروت
٧٨	٢٠٠٨ م	دفتر تحت المجر	آلاء يوسف اليحيى	ديوان الكتاب - بيروت
٧٩		إنسية	أمانى موسى السليمي	الدار الوطنية الجديدة الخبر
٨٠		كائنات من طرب	أمل الفاران	دار الآداب - بيروت
٨١		الوارفة	أميمة الخميس	دار المدى - دمشق
٨٢		ألف امرأة ليلية واحدة	زكية القرشي	الانتشار العربي - بيروت
٨٣		سيقان ملتوية	زينب حفني	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
٨٤		لعبة المرأة .. رجل	سارة العليوي	فراديس - البحرين
٨٥		ترميم	شريفة محمد العبودي	المؤلفة - الرياض
٨٦		موعد مهم جدا	عائشة الدوسري	دار الكفاح - الدمام
٨٧		عشاق الحرية	عالية الشامان	النادي الأدبي - تبوك
٨٨		مدينة السعادة	فاطمة آل عمر	المؤلفة - جدة



م	سنة النشر	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
٨٩		أنت لي	منى المرشود	دار أطياف - القطيف
٩٠		قلب كان وطني	منار الخضير	دار الكفاح - الدمام
٩١		العباءة	مها الجهني	المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت
٩٢		أزمة عروس	نادية ظافر الشهري	الشفق للطباعة والنشر بيروت
٩٣		ذاكرة السرير	هديل محمد	فراديس - البحرين
٩٤		على ضفاف بحيرة الهايدبارك	مرام عبد الرحمن مكاي	مكتبة العبيكان - الرياض
٩٥		نساء المنكر	سمر المقرن	دار الساقى - بيروت
٩٦		حب في العاصمة	وفاء عبد الرحمن	فراديس - البحرين
٩٧		أحلام أنثى	جمانة السيهاتي	دار الكفاح - الدمام
٩٨		انتقال القوى	هتون باعظيم	المركز الثقافي العربي بيروت
٩٩		الحرمان الكبير	نور عبد الحميد	الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت
١٠٠		الملعونة	أميرة المضحي	دار الكفاح - الدمام
١٠١		رفقا بالرياحين	أمل آل إبراهيم	دار الكفاح - الدمام
١٠٢		أنثى الرغبة	بدرية البطيخ	فراديس - البحرين
١٠٣		يعنى عادي	ميساء بنت سعد	دار الكفاح - الدمام
١٠٤		نواح الصمت	ابتسام عريفي	دار الفكر العربي - الدمام
١٠٥		ذاكرة السرير	هديل محمد	فراديس - البحرين
١٠٦		غربة زمن	فاطمة حسين المرزوق	فراديس - البحرين
١٠٧		أحببتك أكثر مما ينبغي	أثير عبد الله	الفارابي - بيروت
١٠٨	٢٠٠٩م	التشظي	عائشة عبدالعزيز الحشر	الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت
١٠٩		سمك بأحشائه	معصومة العبد رب الرضاء	رشاد برس - بيروت
١١٠		تحت الجذوع	نجيبة السيد علي ومنصور جعفر آل سيف	دار الكفاح - الدمام
١١١		الدخيلة	هناء أحمد يوسف	مطابع الخالد - الرياض
١١٢		خمارك بحماري	خيرية السيف	المؤلفة - الدمام
١١٣		العتمة	سلام عبد العزيز	دار الساقى - بيروت

## د . ملحق قادم الرواية النسائية السعودية الصادرة عام ٢٠١٠م

حرصاً من الدراسة على وضع تصور مبدئي لقادم الرواية النسائية السعودية، ومدى تواصل نتاجه فقد سعت جاهدة لوضع ملحق إضافي يتتبع ما صدر من روايات خلال العام ٢٠١٠ ميلادية، وبالطبع هي روايات لا تدخل ضمن النطاق الزمني المحدد للدراسة إلا أن الإتيان على رصدها ستفيد منه بحوث ودراسات قادمة بإذن الله:

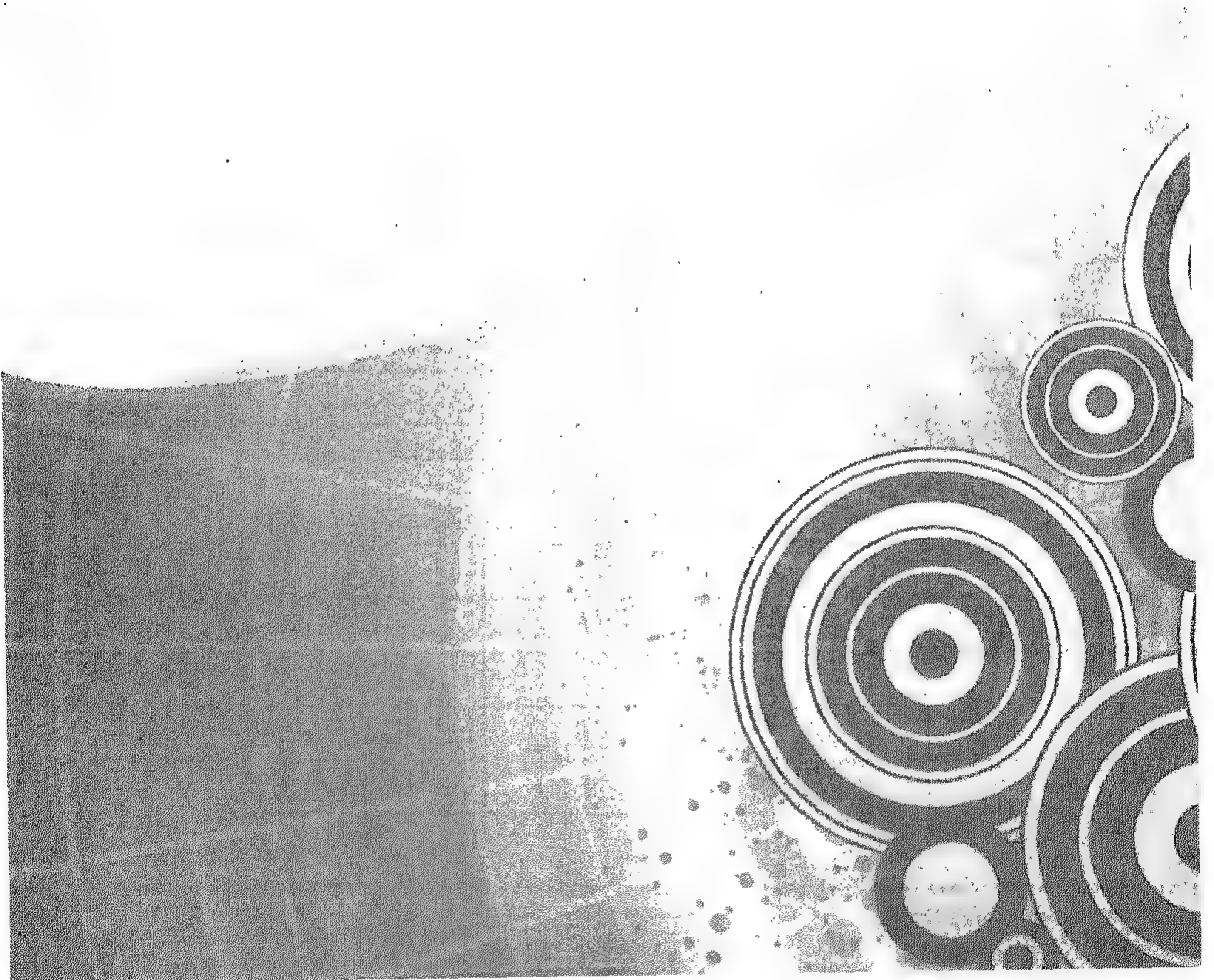
م	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
١	مغتربات الأفلاج	بشائر محمد	فراديس - البحرين
٢	همس المجهول	نهلة الثقفي	فراديس - البحرين
٣	أشقر في كلية البنات	سناء القحطاني	دار الفكر العربي - السعودية
٤	قلب الورد	وفاء العمير	طوى - لندن
٥	أنثى مفخخة	أميرة المضحى	الانتشار العربي - بيروت
٦	مع سبق الاصرار والترصد	سهام مرضي	نادي حائل الأدبي - حائل
٧	عين على المخيم	ربي القعيد	دار الكفاح - الدمام
٨	ظل قميص أبيض	سلمى الحقول	طوى - لندن
٩	عناق الأوراق	العنود بونهيه	دار الكفاح - الدمام
١٠	الأرجوحة	بدرية البشر	دار الساقى - بيروت
١١	سماء ثامنة تلفظني	إيمان هادي	فراديس - البحرين
١٢	مُتُّ فيك	هديل محمد	دار تغريد المعاني
١٣	مأساة شلفة	الجوهرة عبد الله السلولي	المؤلفة - الرياض



م	عنوان الرواية	المؤلفة	دار النشر
١٤	أبناء ودماء	لمياء بنت ماجد بن سعود	دار الساقى - بيروت
١٥	أحضان الشوك	عبير المعداوى	دار الفكر العربى - السعودية
١٦	أقدام وعقبات	نورة محمد الغانم	بحسون - بيروت
١٧	نيلوفر الماضى الرهيب	أمانى موسى السليمى	الدار الوطنية الجديدة - الخبر
١٨	طوق الحمامة	رجاء عالم	المركز الثقافى العربى - بيروت
١٩	ضحايا الحب	نادية ظافر الشهرى	الشفق - بيروت
٢٠	وسادة لحبك	زينب حقنى	دار الساقى - بيروت
٢١	ظلال الواد	منيرة السبىعى	الدار العربىة للعلوم ناشرون - بيروت

الملحق الثاني.

**إحصاءات نهائية لمنتج الرواية النسائية السعودية**







## إحصاءات نهائية لمنتج الرواية النسائية السعودية

م	المرحلة	العدد الإجمالي لروايات للمرحلة	عدد الروايات للكاتبة الواحدة	الروايات
أولا	المرحلة الأولى	١٠	٦	سميرة خاشقجي سميرة بنت الجزيرة العربية
			١	هدى الرشيد
			١	عائشة أحمد زاهر
			١	هند صالح باغفار
			١	نزيهة عبدالعزيز كتيبي
ثانيا	المرحلة الثانية	٤٦	١	صفية أحمد بغدادي
			٤	صفية عنبر
			٤	بهية بوسبيت
			١	عهد محمد عناني
			٥	رجاء عالم
			١	هند باغفار
			١	عهد محمد عناني
			١	ظافرة المسلول
			٣	نجيبة السيد علي ومنصور آل سيف
			١	زهرة إبراهيم البرناوي
			١	زينب حفني
			٤	فاطمة عبد الله عبد الخالق (فاطمة بنت السراة)
			٢	نداء أبو علي
			١	نورة محمد المحميد
			٤	قماشة العليان
			١	ليلي الجهني
			١	مهرة العصيمي



م	المرحلة	العدد الإجمالي لروايات للمرحلة	عدد الروايات للكاتبة الواحدة	الروائيات
			٣	أمل محمد شطا
			١	هدى الرشيد
			٣	سلوى عبدالعزيز دمنهوري
			١	سميرة بنت الجزيرة
	المرحلة الثالثة	١١٣	٣	رجاء عالم
			٢	صفية عنبر
			١	وفاء داود
			١	نورة الغامدي
			١	ليندا محمد الوابل
			١	فاطمة عبد الله عبد الخالق (فاطمة بنت السراة)
			١	حنان مصطفى كتوعة
			١	سعاد فهد السعيد
			٢	مها محمد الفيصل
			١	نداء أبو علي
			٣	آلاء الهذلول
			٣	المهاجرة
			١	أمل الفاران
			١	خلود السيوطي
			١	بدرية العبد الرحمن
			٣	زينب حفني
			١	هاجر المكي
			١	رجاء الصانع
			١	صبا الحرز
			١	طيف الحلاج
			١	حسنة بنت عبد الله القرني

م	المرحلة	العدد الإجمالي لروايات للمرحلة	عدد الروايات للكاتبة الواحدة	الروائيات
			١	عالية الشامان
			١	قماشة العليان
			١	هند باغفار
			١	لبابة أبو صالح
			١	ليلي أحمد عناني
			٣	ابتسام عريفي
			١	افتخار آل دهنيم
			١	أمل شطا
			٢	أميمة الخميس
			٢	بدرية البشر
			١	سارة الزامل
			٢	جنة كمال عبد القادر
			١	آماني موسى السليمي
			١	أمل الفاران
			١	زكية القرشي
			١	شريفة محمد العبودي
			١	عائشة الدوسري
			١	عالية الشامان
			١	فاطمة آل عمر
			١	منى المرشود
			١	منار الخضير
			١	مها الجهني
			١	نادية ظافر الشهري
			١	هديل محمد
			١	مرام عبد الرحمن مكاوي
			١	سمر المقرن
			١	وفاء عبد الرحمن



م	المرحلة	العدد الإجمالي لروايات للمرحلة	عدد الروايات للكاتبة الواحدة	الروائيات
			١	جمانة السيهاتي
			١	نور عبد الحميد
			١	أمل آل إبراهيم
			١	بدرية البطيخ
			١	ميساء بنت سعيد
			١	هديل محمد
			١	فاطمة حسين المرزوق
			١	أثير عبد الله
			٢	عائشة عبد العزيز الحشر
			١	معصومة العبدرب الرضاء
			١	هناء محمد يوسف
			١	خيرية السيف
			١	سلام عبد العزيز
			٢	سارة العليوي
			١	سعاد جابر
			١	سناء سعيد
			١	نورة حمد الفانم
			١	فايزة إبراهيم
			١	لطيفة الزهير
			٢	ليندا محمد الوابل
			٢	مريم الحسن
			١	مها باعشن
			١	مهرة العصيمي
			٣	نبيلة محجوب
			١	نجاة الشيخ
			١	نسرین غندور
			١	وردة عبد الملك
			١	وفاء العمير

م	المرحلة	العدد الإجمالي لروايات للمرحلة	عدد الروايات للكاتبة الواحدة	الروائيات
			٣	نجيبة السيد علي و منصور آل سيف
			١	مؤمنة أبو صالح
			١	أمل حسين المطير
			٢	أميرة المضحي
			١	بتول مصطفى
			١	بشاير محمد
			١	بهية بوسبيت
			١	ريم محمد
			١	ليلي الجهني
			١	فكتوريا الحكيم
			١	منيرة السبيعي
			١	مي خالد العتيبي
			٢	هتون باعظيم
			١	هدى العلي





## المصادر والمراجع

- أولاً : المصادر
- ثانياً : المراجع العربية
- ثالثاً : المراجع المترجمة
- رابعاً : الدوريات
- خامساً : الملتقيات الأدبية
- سادساً : مواقع شبكة الإنترنت







## أولاً: المصادر

. القرآن الكريم.

. أبو علي (نداء):

مزامير من ورق، بيروت - المؤسسة العربية للدارسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٣ م.

. الأحيدب (ليلي):

عيون الثعالب، بيروت - رياض الريس للكتب والنشر، ط ١، ٢٠٠٩ م.

. الأنصاري (عبد القدوس):

التوأمان، دمشق - مطبعة الترقى، ١٩٣٠ م.

ألف ليلة وليلة: الجزء الثالث، دار ومكتبة الهلال - بيروت، د. ط، ١٩٩٩ م.

. بادي (إبراهيم):

حب في السعودية، دار الآداب - بيروت، ط ١، ٢٠٠٧ م.

. باعشن (مها عبود):

وضاء، بيروت - مكتبة صادر، ط ١، ٢٠٠٦ م.

. باغفار (هند صالح):

البراءة المفقودة، القاهرة - مطابع المصري، ط ١، د. ت.

رباط الولايا، جدة - مطابع دار البلاد، ط ١، ١٩٨٧ م.

. البشر (بدرية):

هند والعسكر، بيروت - دار الآداب، ط ١، ٢٠٠٧ م.

. بوسبيت (بهية):

امراة فوق فوهة بركان، الرياض - دار عالم الكتب، ط ١، ١٩٩٦ م.



درة من الأحساء، الرياض - مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر،

ط ١، ١٤٠٧ م.

.الجوهري (محمد نور):

الانتقام الطبيعي، جدة - المطبعة الشرقية، ١٩٣٥ م.

.الجهني (ليلي):

الفردوس اليباب، الشارقة - دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ١٩٩٨ م.

جاهلية، بيروت - دار الآداب، ط ١، عام ٢٠٠٧ م.

.الحرز (صبا):

الآخرون، بيروت - دار الساقى، ط ١، ٢٠٠٥ م.

.حفني (زينب):

لم أعد أبكي، بيروت - دار الساقى، ط ١، ٢٠٠٥ م.

ملاح، بيروت - دار الساقى، ط ٢، ٢٠٠٦ م.

.الحكيم (فكتوريا):

بعت الجسد، بيروت - دار الفارابي، ط ١، ٢٠٠٧ م.

.الحلاج (طيف):

القران المقدس، القاهرة - دار ليلي، ط ١، ٢٠٠٥ م.

.خاشقجي (سميرة بنت الجزيرة العربية):

ذكريات دامعة، بيروت - منشورات زهير بعلبكي - بيروت، د.ط، د.ت.

وراء الضباب، بيروت - منشورات زهير بعلبكي، د.ط، ١٩٦٥ م.

قطرات من وادي الدموع، بيروت - منشورات زهير بعلبكي، د.ط، ١٩٧٣ م.

مأتم الورد، بيروت - منشورات زهير بعلبكي، د.ط، د.ت.

وادي الدموع، بيروت - منشورات زهير بعلبكي، ط ١، ١٩٦٥ م.

وتمضي الأيام، بيروت - منشورات بعلبكي، د.ط، ١٩٧١م.

.الخميس (أميمة):

البحريات، دمشق دار المدى، ط١، ٢٠٠٦م.

الوارفة، دمشق - دار المدى، ط١، ٢٠٠٨م.

.الرشيد (هدى):

غدا سيكون الخميس، د.ط، ١٩٧٦م.

عبث، القاهرة - روز اليوسف، د.ط، ١٩٨٠م.

.زاهر (عائشة أحمد):

بسمة من بحيرات الدموع، جدة - نادي جدة الأدبي، د.ط، ١٩٧٨م.

.السبيعي (منيرة):

بيت الطاعة، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧م.

.السيف (خيرية):

خمارك بحماري، الدمام - المؤلفة، د.ط، ٢٠٠٩م.

.السيوطي (خلود):

أجنحة مغتربة، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤م.

.شطأ (أمل محمد):

لا عاش قلبي، جدة - شركة المدينة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٩م.

آدم .. ياسيدي، جدة - المؤلفة، د.ط، د.ت.

غدا أنسى، جدة - دار تهامة، د.ط، ١٩٨٠م.

.الصانع (رجاء الصانع):

بنات الرياض، بيروت - دار الساقى، ط١، ٢٠٠٥م.



.عالم (رجاء):

- ٤ صفر، جدة - النادي الأدبي الثقافي، ط١، ١٩٨٧م.
- حبي، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م.
- ستر، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥م.
- سيدي وحدانه، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٨م.
- طريق الحرير، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥م.
- موقد الطير، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٢م.

.عنبر، (صفية):

- باسمة بين الدموع، الدمام - مطابع الخلف المدنية، ط١، ٢٠٠١م.

.العتيبي (مي خالد):

- كتاب المتعبين، الشارقة - دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ٢٠٠٧م.

.العليان (قماشة):

- عيون قذرة، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ٢٠٠٥م.

.العليوي (سارة):

- سعوديات، البحرين - فراديس، ط١، ٢٠٠٦م.

.الفاران (أمل):

- روحها الموشومة به، الشارقة - دائرة الثقافة والإعلام، د.ط، ٢٠٠٤م.

.القرني (حسنة عبدالله):

- ذاكرة بلا وشاح، الرياض - دار المفردات، ط١، ٢٠٠٥م.

.محمد (بشائر):

- ثمن الشوكولاتة، البحرين - فراديس، ط١، ٢٠٠٧م..

. محجوب (نبيلة):

هروب الزعيم، القاهرة . دار قباء الحديثة، د. ط، ٢٠٠٦ م.

. المحيميد (يوسف):

القارورة، بيروت . المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٤ م.

. المطير (أمل):

الرقص على الجراح، القاهرة . المؤلفة، د. ط، د. ت.

. المغربي (محمد علي):

البعث، القاهرة . دار الكتاب العربي، ١٩٤٨ م.

. المكي (هاجر):

غير.. وغير، بيروت . المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٥ م.

. المهاجرة:

حتى لا يضيع الحجاب، الدمام . دار الكفاح، ط ١، ٢٠٠٧ م.

شرعك اللهم ولا اعتراض، الدمام . دار الكفاح، ط ١، ٢٠٠٧ م.

. الواصل (أحمد):

سورة الرياض، بيروت . دار الفارابي، ط ١، ٢٠٠٧ م.



## ثانياً: المراجع العربية

.إبراهيم (زكريا):

مشكلة البنية، القاهرة - مكتبة مصر، د.ت.

.إبراهيم (عبد الله وآخرون):

معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت - المركز الثقافي

العربي، ط ٢، ١٩٩٦ م.

الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة. تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات

العولمة، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٩ م.

السردية العربية الحديثة، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٣ م.

المتخيل السرد، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٠ م.

.ابن فارس، (أبو الحسين أحمد):

معجم مقاييس اللغة، بيروت - دار إحياء التراث العربي، ط ١، ٢٠٠١ م.

.ابن منظور:

لسان العرب، بيروت - دار صادر، ط ١، ١٩٩٧ م.

.أبوريشة (زليخة):

أنثى اللغة - أوراق في الخطاب والجنس، دمشق، د.ط، ٢٠٠٩ م.

.أبوزيد (نوري سعودي):

الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، القاهرة - مكتبة الآداب، ط ١، ٢٠٠٥ م.

.أبو الهيجاء (أيهاب أحمد سليمان):

الحيل وأثرها في الأحوال الشخصية - دراسة نظرية تطبيقية، الكويت - دار

النفاثس للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

.أحمد (بوساحة):

حقيقة الموت في نظر الديانات، بيروت- مؤسسة الانتشار العربي، ط ١، ٢٠٠٨م.

.أحمد (مرشد):

أنسنة المكان في روايات عبدالرحمن منيف، دمشق- دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، د.ط، ٢٠٠٩م.

.إستيتيه (دلال مجلس):

التغير الاجتماعي والثقافي، عمان- دار وائل، ط ١، ٢٠٠٤م.

.أمين (بكري شيخ أمين):

الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، بيروت- دار العلم للملايين، ط ١، ١٩٧٢م.

.الأصفر (عبدالرزاق):

المذاهب الأدبية لدى الغرب، دمشق- اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٩م.

.أوكان (عمر أوكان):

اللغة والخطاب، الدار البيضاء- أفريقيا الشرق، د.ط، ٢٠٠١م.

.الأيوبي (ياسين):

واقعية الأدب في رواية أنا كرنينا لتولستوي، بيروت- الدار النموذجية، ط ١، ٢٠٠١م.

.الأمير (يحي):

أيام الإرهاب في السعودية، بيروت- المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٧م.

.باشا (نهاد إبراهيم):

المجتمع الطموح. التنمية الاقتصادية والتحول الاجتماعي في مجتمع



إسلامي، د. ط، ١٩٨٥ م.

بحراوي (حسن):

بنية الشكل الروائي - الفضاء، الزمن، الشخصية، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٠ م.

براده (محمد براده):

الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت - المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، د. ط، ٢٠٠٨ م.

بلعابد (عبدالحق):

عتبات جزار جينيت من النص إلى المناص، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٨ م.

بن بوعزيز (وحيد):

حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٨ م.

بن بيه (عبدالله بن الشيخ المحفوظ):

الإرهاب - التشخيص والحلول، الرياض - مكتبة العبيكان، ط ١، ٢٠٠٧ م.

بن جمعة (بوشوشة):

الرواية النسائية المغاربية، تونس - المغاربية للنشر، ط ١، ٢٠٠٣ م.

بن صنيطان (محمد):

النخب السعودية - دراسة في التحولات والإخفاقات، بيروت - مركز دراسات الوحدة العربية، ط ٢، ٢٠٠٥ م.

.بن عقيل (حامد بن عقيل):

فقه الفوضى. دراسة نقدية تأويلية في رواية الفردوس اليباب للروائية ليلى  
الجهني، بيروت. دار الكنوز الأدبية، ط ٢، ٢٠٠٦م.

.بن مالك (رشيد):

السيمائية السردية، عمان. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٦م.

.بنعلي (حفناوي):

مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون،  
ط ١، ٢٠٠٧م.

.بنكراد (سعيد):

النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيا، الرباط. دار الأمان، ط ١،  
١٩٩٦م.

.بوحوش (رابح):

اللسانيات وتحليل النصوص، بيروت. عالم الكتب الحديث، ط ١، ٢٠٠٧م.

.بوعزة (محمد):

هيرمينوطيقا المحكي. النسق والكاوس في الرواية العربية، بيروت. مؤسسة  
الانتشار العربي، ط ١، ٢٠٠٧م.

.بومزبر (الطاهر):

التواصل اللساني والشعرية. مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسون،  
بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٧م.

.الباردي (محمد):

إنشائية الخطاب، دمشق. اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٠م.



.البحري (عبد المجيد):

مرايا القص. بحث في السرد النرجسي، صفاقس. قرطاج للنشر والتوزيع،

ط ١، ٢٠٠٧م.

.البستاني (بطرس):

محيط المحيط، بيروت. مكتبة لبنان، طبعة جديدة، ١٩٨٧م.

.البكري (بيان):

تأسيس اللسان في خطاب الراوي والرائي والنبوة، دمشق. دارنينوى، ط ١،

٢٠٠٧م.

.البلوي (سعود):

ضد الحرية. أنسنة الخطاب الديني والسياسي، لندن. طوى للنشر والإعلام،

ط ١، ٢٠٠٩م.

.البليك (عماد):

الرواية العربية رحلة البحث عن المعنى، قطر. المجلس الوطني للثقافة

والفنون والتراث، ط ١، ٢٠٠٨م.

.البليهد (حمد):

جماليات المكان في الرواية السعودية، الدمام. دار الكفاح، د. ط، د. ت.

.البهلول (عبدالله):

في بلاغة الخطاب الأدبي. بحث في سياسة القول، صفاقس. قرطاج للنشر

والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٧م.

—

تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر

٢٧.٢٥/٧/٢٠٠٦م، بقسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة اليرموك، عمان. عالم

الكتب الحديث، ط ١، ٢٠٠٨م.

. تيمور (محمود):

دراسات في القصة والمسرح، القاهرة - المطبعة النموذجية، د.ط، د.ت.

. تيودور (قسطنطين):

المنجد، بيروت - المكتبة الشرقية، ط ٢، ١٩٩٧ م.

. التلاوي (محمد نجيب):

وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، دمشق - اتحاد الكتاب العرب، د.ط،  
٢٠٠٠ م.

. التهانوي (محمد علي بن علي):

كشاف اصطلاحات الفنون، ستانبول - دار قهرمان للنشر والتوزيع، الجزء  
الأول، د.ط، ١٩٨٤ م.

. ثابت (محمد رشيد):

روايات عبدالرحمن منيف من المظهر السير ذاتي إلى الشكل الملحمي، تونس  
- مركز النشر الجامعي، د.ط، ٢٠٠٦ م.

. جاد (أحمد):

النفس ومتاعبها، كتاب الرياض، العدد ٩١، يونيو ٢٠٠١ م.

. الجابري (محمد عابد):

الخطاب العربي المعاصر، بيروت - مركز دراسات الوحدة العربية، ط ٤،  
١٩٩٢ م.

. الجمعان (سامي عبداللطيف):

حضور ألف ليلة وليلة في المسرح العربي، عمان - دار القوس، ط ١، ٢٠٠٤ م.

. حجازي (عبدالعزیز):



الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي - دراسة أسلوبية، القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٥ م.

.حجازي (مصطفى):

التخلف الاجتماعي - مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ٩، ٢٠٠٥ م.

.حسين (خالد حسين):

في نظرية العنوان - مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق - دار التكوين، د. ط، ٢٠٠٧ م.

.حسين (فهد):

أمام القنديل حوارات في الكتابة الروائية، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٨ م.

.حليفي (شعيب):

شعرية الرواية الفانتاستيكية، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٩ م.

.حمادي (صبري مسلم):

أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٠ م.

.حمير (عبد السلام):

في سوسيولوجيا الخطاب - من سوسيولوجيا التمثيلات إلى سوسيولوجيا الفعل، بيروت - الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط ١، ٢٠٠٨ م.

.الحازمي (حسن حجاب وخالد احمد اليوسف):

معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية - الرواية مدخل تاريخي.

دراسة ببليو جرافية ببلومترية، الباحة - نادي الباحة الأدبي، ٢٠٠٨م.

الحازمي (حسن حجاب):

البطل في الرواية السعودية، جازان - نادي جازان الأدبي، ط١، ١٤٢١هـ.

البناء الفني في الرواية السعودية، الرياض - المؤلف، ط١، ٢٠٠٦م.

الحازمي (منصور بن إبراهيم):

موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث. الرواية، المجلد الخامس، الرياض

- دار المفردات، ط١، ٢٠٠١م.

فن القصة في الأدب السعودي الحديث، الرياض - دار بن سينا للنشر - ط٢،

١٩٩٩م.

الحشر (عائشة عبدالعزيز):

خلف أسوار الحرم ملك، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧م.

تعالق الرواية مع السيرة الذاتية - الإبداع السردي السعودي أنموذجا،

القاهرة - الدار الثقافية للنشر، ط١، ٢٠٠٦م.

حنوف (صفوت محمود وآخرون):

تقنيات الكتابة الإبداعية. السرد نموذجا، حكومة الشارقة - إصدارات دائرة

الثقافة والإعلام، د. ط، ٢٠٠٥م.

الحميري (عبد الواسع):

الخطاب والنص - المفهوم. العلاقة. السلطة، بيروت - مجد المؤسسة الجامعية

للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨م.

خطاب الضد - مفهومه. نشأته. آلياته. مجالاته، دمشق - دار الزمان للطباعة

والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨م.



.خاين (محمد):

النص الإشهاري، إربد - عالم الكتب الحديث، ط ١، ٢٠١٠م.

.خريس (أحمد):

العوالم الميثاقية في الرواية العربية، عمان - دار الفارابي، ط ١، ٢٠٠١م.

:-

خطاب السرد - الرواية النسائية السعودية - الكتاب الأول، جدة نادي جدة الأدبي، د. ط، ٢٠٠٧م.

.خطابي (محمد):

لسانيات النص - مدخل إلى انسجام الخطاب، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩١م.

.خليل (إبراهيم):

النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، عمان - دار المسيرة، ط ٣، ٢٠٠١م.

.الخبو (محمد):

الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صفاقس - صامد للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٣م.

مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، صفاقس - مكتبة علاء الدين، ط ١، ٢٠٠٦م.

.الربيعي (صاحب):

سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، دمشق - صفحات للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٧م.

.الرفاعي (خالد):

الرواية النسائية السعودية - قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن، الرياض - النادي الأدبي بالرياض، ط ١، ٢٠٠٩م.

الرواية بوصفها الأكثر حضوراً، بريدة. نادي القصيم الأدبي، ط ١، ١٤٢٤هـ.  
الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، الباحة. النادي الأدبي  
بالباحة، ط ١، ٢٠٠٨م.

الرويلي (ميجان وسعد البازعي):  
دليل الناقد الأدبي. إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً  
معاصراً، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٠م.

دراج (أحمد عبد العزيز):  
الاتجاهات المعاصرة في تطور دراسة العلوم اللغوية، الرياض. مكتبة الرشد،  
د. ط، ٢٠٠٣م.

الداهي (محمد):  
سيمائية الكلام الروائي، الدار البيضاء. المدارس شركة النشر والتوزيع،  
ط ١، ٢٠٠٦م.

الديب (محمد السيد):  
فن الرواية في المملكة العربية السعودية، القاهرة. المكتبة الأزهرية للتراث  
ط ٢، ١٩٩٥م.

الذهبي (خيري):  
الضنون والأساطير في الرواية العربية، وقائع مهرجان العجيلي الثالث للرواية  
العربية، دمشق. دار الينابيع، ط ١، ٢٠٠٨م.

رزق (فوزات):  
في قديم الزمان. دراسة في بنية الحكاية الشعبية، دمشق. منشورات وزارة  
الثقافة، د. ط، ٢٠٠٦م.

زكريا (ميشال):  
الألسنية علم اللغة الحديث. المبادئ والأعلام، بيروت. المؤسسة الجامعية  
للدراسات والنشر والتوزيع، ط ٢، ١٩٨٥م.



. زين الدين، (سلمان):

شهرزاد والكلام المباح. قراءة في الرواية النسوية، بيروت. دار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠١٠م.

. سعادة (رضا):

الفلسفة ومشكلات الإنسان. منافذ إلى الحقيقة والحرية والعدالة الاجتماعية، بيروت. دار الفكر اللبناني، ط ١، ١٩٩٠م.

. سعيد (خالدة):

في البدء كان المثني، بيروت. دار الساقى، ط ١، ٢٠٠٩م.

. سليم (مريم وآخرون):

المرأة العربية بين ثقل الواقع وتطلعات التحرر، بيروت. مركز دراسات الوحدة العربية، ط ٢، ٢٠٠٤م.

. سناجله (محمد):

رواية الواقعية الرقمية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٥م.

. السعافين (إبراهيم وآخرون):

الرواية الخليجية توصيفات ورؤى، الشارقة. دائرة الثقافة والإعلام، ط ١، ٢٠٠٦م.

تحولات السرد دراسات في الرواية العربية، رام الله. دار الشروق للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٧م.

. السميري (طامي):

الرواية السعودية. حوارات وأسئلة وإشكالات، الدمام. دار الكفاح، ط ١، ٢٠٠٩م.

.السيد (طلعت صبح):

العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، بريدة.  
إصدارات نادي القصيم الأدبي، ط ١، ١٩٩١ م.

.شاويش (محمد محمود):

نحو ثقافة تأصيلية (البيان التأصيلي)، بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون،  
ط ١، ٢٠٠٧ م.

.شرفي (عبدالكريم):

من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، بيروت. الدار العربية للعلوم ناشرون،  
ط ١، ٢٠٠٧ م.

.شعبان (بثينة):

١٠٠ عام على الرواية النسائية العربية، القاهرة. دار الآداب، ط ١، ١٩٩٩ م.

.شومان (محمد):

تحليل الخطاب الإعلامي، القاهرة. الدار المصرية اللبنانية، ط ١، ٢٠٠٧ م.

.شبيهون (عبدالمك):

عتبات الكتابة في الرواية العربية، اللاذقية. دار الحوار، ط ١، ٢٠٠٩ م.

.الشعلان (عبد الوهاب):

المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الايديولوجيا إلى فضاء النص،  
بيروت. عالم الكتب الحديث، ط ١، ٢٠٠٨ م.

.الشمالي (نضال):

الرواية والتاريخ، إربد. عالم الكتب الحديث، ط ١، ٢٠٠٦ م.

.الشنطي (محمد بن صالح):

فن الرواية في الأدب العربي السعودي، حائل. دار الأندلس للنشر والتوزيع،  
ط ٢، ١٩٩٧ م.



الشنطي (محمد بن صالح):

الرواية العربية في مرحلة النهوض والتشكل، دار الاندلس للنشر والتوزيع،  
حائل، ط ١، ٢٠٠٤م.

الشهري (عبد الهادي بن ظافر):

استراتيجيات الخطاب. مقارنة لغوية تداولية، بيروت. دار الكتاب الجديدة  
المتحدة، ط ١، ٢٠٠٤م.

- صبري (عبد الفتاح):

تحولات الخطاب في القصة النسائية الإماراتية، القاهرة. مركز الحضارة  
العربية، ط ١، ٢٠٠٨م.

الضامن (سماهر):

نساء بلا أمهات. الذوات الأنثوية في الرواية النسائية السعودية، بيروت.  
الانتشار العربي، ط ١، ٢٠١٠م.

الطالعي (رفيعة):

الحب والجنس والحرية في النص الروائي في الخليج، بيروت. مؤسسة  
الانتشار العربي، ط ١، ٢٠٠٥م.

الطلبة (محمد سالم الأمين):

مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، بيروت. مؤسسة الانتشار العربي،  
ط ١، ٢٠٠٨م.

الظاهر (رضا):

غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دمشق. دار المدى، ط ١،  
٢٠٠١م.

عبيد (محمد صابر):

المغامرة الجمالية للنص الروائي، عمان. عالم الكتب الحديث، ط ١، ٢٠١٠م.

عزام (محمد):

النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، دمشق- منشورات وزارة الثقافة، د.ط، ١٩٩٦م.

تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دمشق- اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٣م.

شعرية الخطاب السردي، دمشق- اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٥م.

فضاء النص الروائي، دمشق- دار الحوار، ط١، ١٩٩٦م.

.عصفور(جابر):

آفاق العصر، دمشق- منشورات المدى للثقافة والنشر، ط١، ١٩٩٧م.

.عماد(عبدالغني):

سوسيولوجيا الخطاب- المفاهيم والإشكاليات من الحداثة إلى العولمة، بيروت- مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٦م.

.عيلان(عمر):

في مناهج تحليل الخطاب السردي، دمشق- اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٨م.

.عيساني(رحيمه الطيب):

الوسائط التقنية الحديثة وأثرها على الإعلام المرئي والمسموع، جهاز إذاعة وتلفزيون الخليج، الرياض- بحوث ودراسات إذاعية وتلفزيونية رقم ٢٥، د.ط، ٢٠١٠م.

.العادلي(حسين درويش):

حرب المصطلحات، بيروت- دار الهادي، ط١، ٢٠٠٣م.

.العباس(محمد):

مدينة الحياة. جدل في الفضاء الثقافي للرواية في السعودية، دمشق- دار

نينوى، د.ط، ٢٠٠٩م.



نهاية التاريخ الشفوي، بيروت - مؤسسة الانتشار العربي، ط ١، ٢٠٠٨ م.

.العتيبي (فيصل سعيدان):

حقيقة رواية بنات الرياض، الرياض - المؤلف، ط ١٤٢٩ هـ.

.العجمي (فالح شبيب):

تحت القشرة، بيروت - مؤسسة الانتشار العربي، ط ١، ٢٠٠٨ م.

.العجيري (عبدالله صالح):

من عبث الرواية السعودية، الرياض - المؤلف، د. ط، د. ت.

.العدواني (معجب):

تشكيل المكان وظلال العتبات، جدة. النادي الأدبي بجده، ط ١، رمضان ١٤٢٣ هـ /

نوفمبر ٢٠٠٢ م.

.العزيزي (خديجة):

الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، بيروت - بيسان للنشر والتوزيع،

ط ١، ٢٠٠٥ م.

.العلي (فاطمة يوسف):

الحراك الاجتماعي الكويتي في القصة القصيرة، دبي - كتاب دبي الثقافية

٣٩ عن دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، عدد اغسطس ٢٠١٠ م.

.العوين (محمد عبدالله):

قضايا المرأة السعودية من خلال السرد، الرياض - المؤلف، ط ١، ٢٠٠٩ م.

صورة المرأة في القصة السعودية، بحث علمي يرصد الرؤي الاجتماعية عن

المرأة بأطيافها المختلفة في القصة والرواية السعوديتان، الجزء الثاني، الرياض -

مكتبة الملك عبدالعزيز العامة، ط ١، ٢٠٠٢ م.

.العيادي(عبد العزيز):

ميشال فوكو المعرفة والسلطة، بيروت-مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٩٤م.

.الغذامي(عبدالله محمد):

النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية، بيروت-المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠م.

الثقافة التلفزيونية. سقوط النخبة وبروز الشعبي، بيروت-المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٥م.

الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريرية. قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، جدة-النادي الأدبي الثقافي، ط ١، ١٩٨٥م.

المرأة واللغة، بيروت-المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٦م.

ثقافة الوهم، بيروت-المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٠م.

حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، بيروت-المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٤م.

.الفراهيدي(الخليل بن أحمد):

العين، بيروت-دار أحياء التراث العربي، د.ط، د.ت.

.الفيومي(أحمد بن علي المقرئ):

المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، بيروت-المكتبة العلمية، د.ط، د.ت.

.قرانيا(محمد):

الستائر المخملية، دمشق-اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٤م.

.القاضي(محمد):

الخبر في الأدب العربي. دراسة في السردية العربية، بيروت-دار الغرب



الإسلامي، ط. ١، ١٩٩٨ م.

في حوارية الرواية. دراسة في الرواية التونسية، تونس. دار سحر للنشر، ط ١،

٢٠٠٥ م.

.القحطاني (سلطان بن سعد):

الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها ١٩٣٠. ١٩٨٩ من دراسة

تاريخية نقدية، القصيم نادي القصيم الأدبي، ط ٢، ٢٠٠٩ م.

.القحطاني (نورة سعيد):

الرجل في الرواية النسائية السعودية، دمشق. دار القلم، ط ١، ٢٠٠٩ م.

.القسنطيني (نجوى الرياحي):

في نظرية الوصف الروائي، بيروت. دار الفارابي، ط ١، ٢٠٠٨ م.

.القشعمي (محمد):

الفكر والرقيب، البحرين دار الكنوز الأدبية، ط ٢، ٢٠٠٢ م.

.القمودي (سالم):

التغيير، بيروت. مؤسسة الانتشار العربي، ط ١، ٢٠٠٤ م.

.الكردى (عبدالرحيم):

الراوي والنص القصصي، القاهرة. دار النشر للجامعات، ١٩٩٦ م.

السرد في الرواية المعاصرة، القاهرة. مكتبة الآداب، ط ١، ٢٠٠٦ م.

.المزروعى (محمد):

إمانوئيل كانط، الدين في حدود العقل أو التنويع الناقص، بيروت. دار

الساقى، ط ١، ٢٠٠٧ م.

.المسدي (عبدالسلام):

الأسلوبية والأسلوب، تونس. الدار العربية للكتاب، ط ٢، ١٩٨٢ م.

.المسكيني (أم الزين بنشيخه):

كانط راهنا. أو الإنسان في حدود مجرد العقل، بيروت. المركز الثقافي العربي،  
ط ١، ٢٠٠٦م.

.المناصرة (حسين):

النسوية في الثقافة والإبداع، إربد. عالم الكتب بالحديث، د. ط، ٢٠٠٨م.  
ذاكرة رواية التسعينيات، بيروت. دار الفارابي، ط ١، ٢٠٠٨م.  
وهج السرد، مقاربات في الخطاب السردي السعودي، إربد. عالم الكتب  
الحديث، ط ١، ٢٠١٠.

.المهوس (منصور):

صورة الرجل في الرواية النسوية السعودية، كتاب الرياض، العدد ١٦٠،  
الرياض. مؤسسة اليمامة الصحفية، ط ١، ٢٠٠٨م.

.الموشي (سائلة):

الحريم الثقافى بين الثابت والمتحول، الرياض. دار المفردات، ط ١، ٢٠٠٤م.

.النجار (محمد رجب):

التراث القصصي في الأدب العربي. مقاربات سوسيو. سردية، المجلد الأول،  
الكويت. منشورات ذات السلاسل، ط ١، ١٩٩٥م.

.النساج (سيد):

في الرومانسية الواقعية، القاهرة. مكتبة غريب، د. ط، د. ت.

.النعمي (حسن):

الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، الرياض. وزارة الثقافة والإعلام  
السعودية. وكالة الوزارة للشؤون الثقافية، ط ١، ٢٠٠٩م.  
رجع البصر، جدة. النادي الأدبي الثقافى بجدة، ط ١، ٢٠٠٤م.



. الهاجري (سحمي):

جدلية المتن والتشكيل، حائل. النادي الأدبي، ط ١، ٢٠٠٩م.

. الهويل (حسن فهد):

الأدب العربي في المملكة العربية السعودية خلال عهد خادم الحرمين الشريفين، كتيب المجلة العربية، الرياض. وزارة الثقافة والإعلام، عدد ٧٤، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.

. الوعر (مازن):

قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة، دمشق. طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط ١، ١٩٨٨م.

. الوهابي (عبدالرحمن بن محمد):

الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية. النشأة والقضايا والتطور، القاهرة. دار العلم والإيمان، د. ط، ٢٠٠٨م.

. ناجي (رضوان سوسن):

الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، ٢٠٠٤م.

. كرام (زهور):

السرد النسائي العربي. مقاربة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء. المدارس شركة النشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٤م.

. كوش (عمر):

أقلمة المفاهيم. تحولات المفهوم وارتحاله، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٠م.

. لحميداني (حميد):

القراءة وتوليد الدلالة، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٧م.

. مجموعة أساتذة:

المعجم الوسيط، بيروت - دار الفكر، الجزء ١، ط ٢، د. ت.

. مجموعة كاتبات:

الكتابة النسائية. محكي الأنا محكي الحياة، المغرب - منشورات من اتحاد  
كتاب المغرب، ط ١، ٢٠٠٧ م.

. محمود (عبد الرحمن عبد السلام):

تعالقات الخطاب السردية والمقالية، القاهرة - مركز الحضارة العربية، ط ١، ٢٠٠٥ م.

. مرتاض (عبد الملك):

في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد، الكويت - عالم المعرفة، عدد ٢٤٠،  
شعبان ١٤١٩ هـ، ديسمبر/كانون الأول ١٩٩٨ م.

. مرزوق (حلمي):

الرومانتيكية والواقعية في الأدب. الأصول الأيديولوجية، د. ط، ١٩٨٣ م.

. مصطفى (المويض):

تشكل المكونات الروائية، دمشق - دار الحوار، ط ١، ٢٠٠١ م.

. معتصم (محمد):

النص السردى العربى الصيغ والمقومات، الدار البيضاء - المدارس شركة  
النشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٤ م.

. مقدّم (يسري):

الحريم اللغوي، بيروت - شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط ١، ٢٠١٠ م.

. منصور (محمد أ):

إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، الدار البيضاء - المدارس  
شركة النشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٦ م.



. نعمة (حسن):

ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، بيروت - دار الفكر اللبناني، د.ط،  
١٩٩٤ م.

. نعيسه (جهاد عطا):

في مشكلات السرد الروائي، دمشق - اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠١ م.

. نوصي (عبدالمجيد):

التحليل السيميائي للخطاب الروائي. البنيات الخطابية. التركيب. الدلالة،  
الدار البيضاء - المدارس شركة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢ م.

. وادي (طه):

صورة المرأة في الرواية العربية المعاصرة، القاهرة - دار المعارف، ط٢، ١٩٨٠ م.

. وهبة (مجدي وكامل المهندس):

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت - مكتبة لبنان، ط٢،  
١٩٨٤ م.

. ياسين (بوعلي):

الثالوث المحرم. دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي، بيروت - دار  
الكنوز الأدبية، ط٧، ١٩٩٩ م.

. ياغي (عبدالرحمن):

في الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، بيروت - دار  
الفارابي، ط١، ١٩٩٩ م.

. يقطين (سعيد):

تحليل الخطاب الروائي، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٧ م.

### ثالثاً: المراجع المترجمة

- .أونج(والترج):  
الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، الكويت. عالم المعرفة،  
شعبان ١٤١٤هـ فبراير/ شباط ١٩٩٤م.
- .ايكو(امبرتو):٦  
٦ نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت. المركز الثقافي العربي،  
ط١، ٢٠٠٥م.
- التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت. المركز  
الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م.
- .أوريكيوني(كاترين كيربرات):  
المضمر، ترجمة ريتا خاطر، بيروت. المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٨م.
- .باختين(ميخائيل):  
الخطاب الروائي، ترجمة محمد براده، بيروت. المركز الثقافي العربي، ط١،  
١٩٨٧م.
- شعرية دستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة الدكتور حياة  
شرارة، الدار البيضاء. دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦م.
- .بارت(رولان):  
الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشبة، حلب. مركز الإنماء  
الحضاري، ط١، ٢٠٠٢م.
- .برنس(جيرالد):  
المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة،  
د.ط، ٢٠٠٣م.



. براون (ج.ب.، وج.يول):

تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، الرياض -  
جامعة الملك سعود، د.ط، ١٩٩٧م.

. بغوره (الزواوي):

الفلسفة واللغة. نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، بيروت - دار  
الطليعة، ط ١، ٢٠٠٥م.

. برث (واين):

بلاغة الفن القصصي، ترجمة أحمد خليل عردات وعلي أحمد الغامدي،  
الرياض - كلية الآداب بجامعة الملك سعود، د.ط، ١٩٩٤م.

. بوتور (ميشيل):

بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت - دارعويدات،  
د.ط، ١٩٨٢م.

. كريستيان (بودلو وروجيه إستابليه):

دور كايم والانتحار، ترجمة أسامه الحاج، بيروت - مجد المؤسسة الجامعية  
للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٩م.

. بيرنس (جيرالد):

المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة - المشروع القومي للترجمة،  
د.ط، ٢٠٠٣م.

. تاديه (جان. إيف):

الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمد خير البقاعي، القاهرة - الهيئة  
المصرية العامة للكتاب، د.ط، ٢٠٠٦م.

. تودوروف (تريفيان):

المبدأ الحوارية في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، بغداد - الشؤون  
الثقافية، ط ١، ١٩٩٢م.

نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب،  
بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، ١٩٨٢م.

. تيحيم (فان):

الرومانتيكية، ترجمة بهيج شعبان، بيروت - دار بيروت للطباعة والنشر، د. ط،  
١٩٥٦م.

. جاكسون (رومان):

الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علي حاكم وحسن ناظم، بيروت -  
المركز الثقافي العربي، ط ١، ٢٠٠٢م.

. جامبل (سارة):

النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، القاهرة - المشروع القومي  
للترجمة، د. ط، ٢٠٠٢م.

. جوف (فانسان):

الأدب عند رولان بارت، ترجمة عبدالرحمن بوعلي، اللاذقية - دار الحوار  
للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٤م.

. جينيت (جيرار):

خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، القاهرة - المشروع القومي  
للترجمة، ط ٢، ٢٠٠٠م.

عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، بيروت - المركز الثقافي  
العربي، ط ١، ٢٠٠٠م.

. حافظ (صبري):

تكوين الخطاب السردي العربي، ترجمة أحمد بوحسن، الدار البيضاء - دار  
القرويين، ط ١، ٢٠٠٢م.



. دي سوسير (فرديناند):

فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد نعيم الكراعين، الإسكندرية - دار المعرفة الجامعية، د.ت.

. ديكر (أوزالد ديكر، وجان ماري ستشايفر):

القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٧ م.

. ريكور (بول):

نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ٢، ٢٠٠٦ م.

. ستروك (جون):

البنوية وما بعدها. من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، الكويت - عالم المعرفة، عدد ٢٠٦، ١٩٩٦ م، ص ١٦.

. سلطان (فارغا):

الألعاب في النظرية الأدبية، ترجمة عثمان الجبالي، الرياض. كتاب المجلة العربية، العدد ٤٠١ جمادى الآخرة ١٤٣١ هـ يونيو ٢٠١٠ م.

. سميث (شارلوت سيمور):

موسوعة علم الإنسان. المفاهيم والمصطلحات الإنثربولوجية، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهرى، القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ١٩٩٨ م.

. سيم، (ستيوارت، وبورين فان لوبن):

النظرية النقدية، ترجمة جمال الجزيري، القاهرة - المشروع القومي للترجمة، ط ١، ٢٠٠٥ م.

.شارتيه (بيير):

مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء.  
دار توبقال للنشر، ط ١، ٢٠٠١م.

.الشارخ (العنود محمد):

الغضب الناعم، ترجمة سامي خشبة، القاهرة. المركز القومي للترجمة، ط ١،  
٢٠٠٧م.

.شيلنج (كرس):

الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة منى البحر، ونجيب الحصادي،  
أبوظبي. كلمة، ط ١، ٢٠٠٩م.

.فاولر (روجر):

اللسانيات والرواية، ترجمة أحمد صبره، الإسكندرية. مؤسسة جورس  
الدولية، د. ط، ٢٠٠٩م.

.فراي (هيرمان نورثروب):

الأدب والأسطورة، ترجمة عبد الحميد إبراهيم شيعه، القاهرة. مكتبة  
النهضة المصرية، د. ط، د. ت.

.فوكو (ميشال):

نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، الجزائر. دار التنوير للطباعة والنشر،  
ط ٢، ٢٠٠٧م.

تاريخ الجنسانية. إرادة العرفان، الجزء الأول، ترجمة محمد هشام، الدار  
البيضاء. أفريقيا الشرق، ط ١، ٢٠٠٤م.

تاريخ الجنسانية. استعمال المتع، الجزء الثاني، ترجمة محمد هشام، المغرب  
. أفريقيا الشرق، د. ط، ٢٠٠٤م.



حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، بيروت - المركز الثقافي العربي، ط ٣، ٢٠٠٣ م.

قاموس أكسفورد، تصنيف جويس م. هوكنز: هيئة التحرير العربية: عمر الأيوبي، بيروت - دار أكاديميا، د. ط، ١٩٩٨ م.  
. كريستيفيا (جوليا):

علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، الدار البيضاء - دار توبقال للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩١ م.  
. كويتل (آرثر):

قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٩٣ م.  
. لاروك (بيار):

الطبقات الاجتماعية، ترجمة جوزيف عبود كبه، لبنان - دار عويدات، د. ط، ١٩٧٣ م.  
. لودج (ديفيد):

الفن الروائي، ترجمة ماهر البوطي، القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، ٢٠٠٢ م.  
. (إيريغاري) لوسي:

سيكيولوجية الأنثى، ترجمة علي أسعد، دمشق - دار الحوار، ط ١، ٢٠٠٧ م.  
. مانغينو (دومينيك):

المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، بيروت - الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، ٢٠٠٨ م.  
. وورد (ديفيد):

الوجود والزمان والسرد. فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت.  
المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٩ م.

. وولف (فرجينيا)

غرفة تخص المرء وحده، القاهرة. مكتبة مدبولي، ترجمة سميرة رمضان،  
ط ١، ٢٠٠٩ م

. كلر (جوناثان):

الشعرية البنيوية، ترجمة السيد إمام، القاهرة. دار شرقيات، ط ١، ٢٠٠٠ م.  
. هاينه منه (فولفجانج. ديترفيهفجر):

مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح شبيب العجمي، الرياض. جامعة  
الملك سعود، د. ط، ١٩٩٩ م.

. ويتمر (باربرا):

الأنماط الثقافية للعنف، ترجمة ممدوح يوسف عمران، الكويت. عالم  
المعرفة، الكويت، عدد مارس ٢٠٠٧ م.



## رابعاً: الدوريات

### أ. المجالات:

#### - مجلة آفاق:

١. العدد ٣، ١٩٨٩ م.

#### - مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية:

١. المجلد ٢٤ - العدد الأول والثاني - ٢٠٠٨ م دمشق - جامعة دمشق.

#### - مجلة حقول:

١. العدد ٦، ربيع الأول ١٤٢٩ هـ، ٢٠٠٨ م الرياض - نادي الرياض الأدبي.

٢. العدد السابع ذو القعدة ١٤٢٩ هـ - نوفمبر ٢٠٠٨ م، الرياض - نادي الرياض الأدبي.

#### - مجلة دارين:

١. العدد ١٦، ٢٠٠٧ م، الدمام - نادي المنطقة الشرقية الأدبي.

#### - مجلة الراوي:

١. العدد ١٩، رمضان ١٣٢٩ هـ - سبتمبر ٢٠٠٨ م، جدة - نادي جدة الأدبي.

٢. العدد ١٧، أغسطس ٢٠٠٧ م، جدة - النادي الأدبي الثقافي.

#### - مجلة فصول:

١. العدد ٧٧، شتاء - ربيع ٢٠١٠ م، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢. العدد ٧٥، شتاء و ربيع ٢٠٠٩ م، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

#### - مجلة قوافل:

١. العدد الرابع، رمضان ١٤١٥ - ١٩٩٥ م، الرياض - نادي الرياض الأدبي.

**- مجلة نوافذ:**

١. العدد ٩ سبتمبر ١٩٩٩م، جدة - النادي الأدبي الثقافي.

**- مجلة الموقف الأدبي:**

١. العدد ٣٦٠، السنة الثلاثون، نيسان ٢٠٠١م دمشق - اتحاد الكتاب العرب.

**ب: الصحف اليومية:**

**- صحيفة الرياض:**

١. عدد ٣٣٦٤، بتاريخ ٢٩/٣/٢٠٠١م.
٢. عدد ١٣٦٦٧، بتاريخ ٢٢ شوال ١٤٢٦هـ/ الموافق ٢٤ نوفمبر ٢٠٠٥م.
٣. عدد ١٣٦٨٨، بتاريخ الخميس ١٣ ذوالقعدة ١٤٢٦هـ/ الموافق ١٥ ديسمبر ٢٠٠٥م.
٤. عدد ١٤٣٣٦، بتاريخ الخميس ٢٥/٤/١٤٢٩هـ مايو ٢٠٠٨م، الملحق الثقافي.
٥. عدد ١٤٨٣٩، بتاريخ ١٣/ صفر ١٤٣٠هـ، الموافق ٨ فبراير ٢٠٠٩م.
٦. عدد ١٣٦٧٤، بتاريخ الخميس ٢٩ شوال ١٤٢٦هـ، الموافق ١ ديسمبر ٢٠٠٥م.
٧. عدد ١٤٢٦٢، ٢٧ جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ/ الموافق ١٢ يوليو ٢٠٠٧م.
٨. عدد ١٤٠٨٧، بتاريخ ٢٧ ربيع الثاني ١٤٣٠هـ الموافق ٢٣ أبريل ٢٠٠٩م.

**- صحيفة الجزيرة:**

١. عدد ١١٠، الاثنين ١٣ جون ٢٠٠٥م، الملحق الثقافي الأسبوعي.
٢. عدد ٨٣١، الاثنين ٢٦ شوال ١٤٢٦هـ، المجلة الثقافية.
٣. عدد ٢٥٦، الاثنين ١٤ شوال ١٤٢٩هـ/ الموافق ١٢ أكتوبر ٢٠٠٨م.
٤. عدد ١٣٠، الإثنين ١٩ شوال ١٤٢٦هـ/ الموافق ٢١ نوفمبر ٢٠٠٧م.
٥. عدد ١٢٠٨٤، بتاريخ ٢٦ رمضان ١٤٢٦هـ.

**- صحيفة الحياة:**

١. عدد ٢٧/٤/٢٠٠٩م.



٢. عدد ٢٥/٣/٢٠٠٨ م.

٣. عدد ٦ جمادى الأولى ١٤٢٦ هـ.

**- صحيفة اليوم:**

١. عدد ١٣٦٧٩، السبت ٢١/١٢/١٤٣١ هـ الموافق ٢٧/١١/٢٠١٠ م.

**- صحيفة الشرق الأوسط:**

١. عدد ١٠٠٤٦، الأربعاء ٢ جمادى الأولى ١٤٢٧ هـ/ الموافق ٣١ مايو ٢٠٠٦ م  
المنتدى الثقافي.

**- صحيفة الوطن السعودية:**

١. عدد ٢٣٥٣ بتاريخ ٢٠ صفر ١٤٢٨ هـ الموافق ١٠ مارس ٢٠٠٧ م.  
٢. عدد ٣٧٢٦، السنة الحادية عشرة، الأحد ٦ محرم ١٤٣٢ هـ/ الموافق  
١٢ ديسمبر ٢٠١٠.

٣. عدد ٢٨٨٣، الخميس ٣٠ شعبان ١٤٢٩ هـ/ الموافق ٢١ أغسطس ٢٠٠٨ م.

٤. عدد ٦٥٣، الأربعاء ٢٥ ذي القعدة ١٤٢٨ هـ/ الموافق ٥ ديسمبر ٢٠٠٧ م.

٥. عدد الثلاثاء ٢٠ ذو الحجة ١٤٢٧ هـ/ الموافق ٩ يناير ٢٠٠٧ م.

**٦. - صحيفة الأخبار:**

٧. عدد ٢٥ كانون الأول ٢٠٠٧ م.

**٨. - صحيفة شمس السعودية:**

٩. العدد ٣٦٧، بتاريخ السبت ٢٤ ذو الحجة ١٤٢٧ هـ.

**سابعاً: الملتقيات الأدبية:**

ملتقى القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية  
من ٥ حتى ٧/١١/١٤٢٩ هـ، القصيم- نادي القصيم الأدبي: ورقة فاطمة الوهيبي:  
الروح العارفة بين لغة الجسد وجسد اللغة- مقاربة لهوية النص في القصص  
القصيرة لـ مي العتيبي.

ثامنا : مواقع شبكة الإنترنت :

المطيري، فهد راشد: المجتمع المحافظ والنزعة الفردية، مجلة الطليعة  
الإلكترونية الأسبوعية، عدد ١٧٧٦ الإربعاء ٣٠ مايو ٢٠٠٧م، على الرابط:

[www.Local.Taleea.com.LarchiveLcomlum\\_Details.phpt](http://www.Local.Taleea.com.LarchiveLcomlum_Details.phpt)

الموقع الرسمي لمركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني، أهداف المركز على  
الرابط: [www.kac.center\\_goals.asp/Org](http://www.kac.center_goals.asp/Org).

رواية بنات الرياض تفتح الباب أمام فيض من الإنتاج الأدبي، مجلة الوثام  
الإلكترونية على الرابط:

[www.alweeam.com/news-actin-show-id-712.htm](http://www.alweeam.com/news-actin-show-id-712.htm).





## فهرس المحتويات

الأبواب والفصول والمباحث	الموضوع	الصفحة
	الاهداء	٥
	المقدمة	٧
	التمهيد	١٩
	مفهوم الخطاب	٢١
	مفهوم الخطاب الأدبي	٣٥
	مفهوم الخطاب الروائي	٣٩
	مفهوم التحول وتحولات الخطاب	٤٥
(الباب الأول)	الخطاب الروائي في المرحلتين الأولى والثانية	٤٩
	مدخل الباب الأول	٥١
(الفصل الأول)	الخطاب الروائي في المرحلة الأولى (خطاب البدايات)	٥٩
	السمات العامة للخطاب الروائي في مرحلة البدايات	٦١
	السمة الأولى - أصداء القصص التراثي/ الشفاهية نموذجاً	٦٥
	السمة الثانية - الأصداء الرومانسية	٨١
	السمة الثالثة - قصور الوعي بفنية الرواية	٨٩
المبحث الأول :	الحيل السردية للخطاب الروائي في مرحلة البدايات:	٩٩
	أ - مفهوم الحيل السردية ودورها في تشكيل الخطاب وتبليغ رسائله.	١٠١
	ب - حيل خطاب البدايات:	١١٣
	الحيلة الأولى - إقصاء الرجل وتحبيده	١١٥
	الحيلة الثانية - تغييب المكان المحلي واستحضار البديل	١٢٣
	الحيلة الثالثة - الرهان على المستقبل	١٢٧
المبحث الثاني :	الحيلة الرابعة - استثمار ماتوفر من تقنيات الرواية التقليدية	١٣٣



الصفحة	الموضوع	الأبواب والفصول والمباحث
١٤١	توجهات الخطاب الروائي في مرحلة البدايات: التوجه الأول -	
١٤٩	الخطاب العاطفي	المبحث الثالث:
١٦١	التوجه الثاني - الخطاب السجالي	
١٧٩	التوجه الثالث - الخطاب التوجيهي المباشر	
١٩١	الخطاب الروائي في المرحلة الثانية (خطاب البحث والتجاوز)	(الفصل الثاني)
١٩٣	السمات العامة لخطاب مرحلة البحث والتجاوز: السمة الأولى -	
١٩٥	توطین - الخطاب الروائي النسائي السعودي	المبحث الأول
٢١١	السمة الثانية - تسريد الواقع	
٢٢٣	السمة الثالثة - قلق البحث ورغبة التجاوز	
٢٢٧	الحيل السردية لخطاب مرحلة البحث والتجاوز:	
٢٢٩	الحيلة الأولى - مراوغة الخطاب وتمويهه	المبحث الثاني
٢٤١	الحيلة الثانية - أسطرة الواقع وتغريبه	
٢٥٩	توجهات خطاب مرحلة البحث والتجاوز:	
٢٦١	التوجه الأول - الخطاب النسوي:	
٢٧٤	أولاً - مسؤولية الرجل تجاه المرأة	المبحث الثالث
٢٧٥	ثانياً - مسؤوليتها تجاه جنسها	
٢٧٥	ثالثاً - تطلعها للمرأة الجديدة	
٢٧٧	رابعاً - الغضب كخيار نسوي	
٢٨١	خامساً - الجسد الأنثوي في منظومة الخطاب النسوي	
٢٨٧	التوجه الثاني - الخطاب التجريبي	

٣٠٣	الخطاب الروائي في المرحلة الثالثة (خطاب الراهن)	الباب الثاني
-----	--	--------------



الصفحة	الموضوع	الأبواب والفصول والمباحث
٣٠٥	مدخل الباب الثاني	
٣١٣	استراتيجيات الذات الساردة واختياراتها:	الفصل الأول
٣١٥	السمات العامة للخطاب الروائي الراهن	
٣١٧	السمة الأولى - الإلحاح على سؤال الكتابة	
٣٢٥	السمة الثانية - تنامي الوعي بعناصر الرواية وفاعليته في تشكيل الخطاب	المبحث الأول
٣٥٩	السمة الثالثة - نزوع الخطاب إلى توسيع نطاق مشاركته	
٣٧٣	السمة الرابعة - التكنولوجيا والخطاب الروائي	
٣٨٩	السمة الخامسة - جماهيرية الخطاب الروائي	
٣٩٩	حيل الخطاب الروائي الراهن السردية:	
٤٠١	الحيلة الأولى - حيلة الكتابة/ الكتابة الروائية	
٤١٣	الحيلة الثانية - حيلة الجسد الأنثوي	المبحث الثاني
٤٣١	الحيلة الثالثة - المحلية	
٤٥٥	الحيلة الرابعة - حيلة الأسماء المرجعية	
٤٧٣	توجهات الخطاب الروائي الراهن:	
٤٧٥	التوجه الأول - خطاب المنظومة المفاهيمية الخاصة	
٥٣٧	التوجه الثاني - الخطاب المضاد	الفصل الثاني
٥٥٣	التوجه الثالث - الخطاب المتمرد	
٥٦٧	التوجه الرابع - الخطاب المناوئ	
٥٨٧	التوجه الخامس - الخطاب المحايد	
٦٠١	الخاتمة	
٦١٥	ملاحق البحث	
٦٣٧	المصادر والمراجع	
٦٧٧	فهرس المحتويات	









حقق الخطاب الروائي النسائي السعودي تحولاً ملموساً في قدرته على ابتكار الحيل السردية، بغية  
تمرير مقولاته إلا أن النتيجة اللافتة في هذا هي قدرة هذا الخطاب على اختصار، واستثمار الحيل الأكثر  
تناسباً مع ظرفه الاجتماعي، لتغيب الحيلة السردية بمفهومها المبتكر عن خطاب البدايات، بينما  
تحضر حيل لم تخرج عن مستوى التوظيف الاعتيادي، أو المتداول في السياق الثقافي من حوله،  
بالإضافة إلى ندرة واضحة في هذه الحيل، وإن وجدت فقد وظفت توظيفاً باهتاً، وهذا كله عائد - في  
زعمنا - إلى بكاره التجربة الكتابية، فضلاً عن استنساخ التجربة الذكورية المهيمنة بيد أن المراحل  
الأخرى أحدثت فارقاً في شأن الحيل السردية فابتكرت ونوعت وأثرت

